### GAZETTE

DES

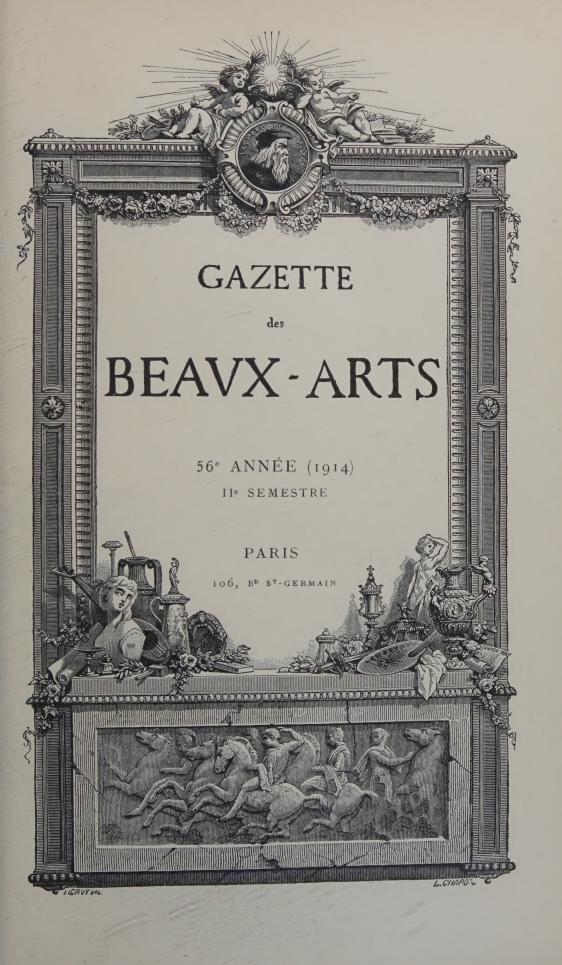
# BEAVX-ARTS

CINQUANTE-SIXIÈME ANNÉE — QUATRIÈME PÉRIODE \_\_\_\_\_
TOME DOUZIÈME

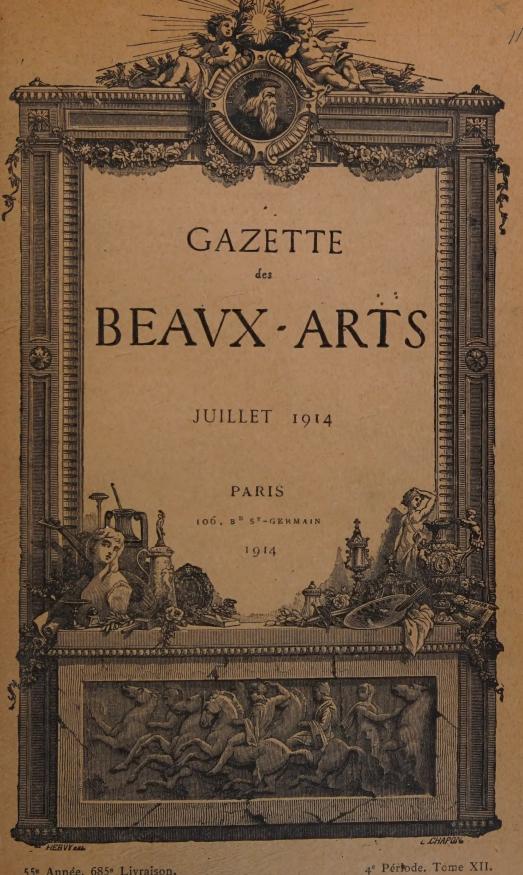
PARIS — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

Tous droits de reproduction et de traduction réservés







55° Année. 685° Livraison.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50 Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

### SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JUILLET 1914

- 1. ÉTUDES DE CÉRAMIQUE GRECQUE, par M. Edmond Pottier, de l'Institut.
- 11. La Sculpture a Gênes au XVII<sup>6</sup> SIÈCLE: PIERRE PUGET, FILIPPO PARODI ET LEURS CONTEMPORAINS, par M<sup>110</sup> Florence Ingersoll Smouse.
- III. Jacques-Antoine-Marie Lemoine, peintre rouennais (4751-4824), par M. Gaston-Le Breton.
- IV. Une Lithographie inédite d'Eugène Delacroix, par M. Maurice Tourneux.
- V. PAPIERS PEINTS DE L'ÉPOQUE NAPOLÉONIENNE, par M. Henri Clouzot.
- VI. LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE. LES PEINTURES ET LES DESSINS (3° et dernier article), par M. Paul Jamot.
- VII. LES SALONS DE 1914 (4° et dernier article), par M. J.-F. Schnerb.
- VIII. CHRONIQUE MUSICALE. THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE : « MAROUF, SAVE-TIER DU CAIRE », DE M. HENRI RABAUD, PAR M. Charles Kœchlin.
  - IX. Bibliophilie : M. Bernard Naudin et l'illustration de « L'Homme qui a perdu son ombre », par M. Clément-Janin.

#### Six gravures hors texte:

Portrait de la Duthé, dessin aquarellé par J.-A.-M. Lemoine (coll. de M. Albert Lehmann) : héliotypie Marotte.

Muletiers de Tetuan, lithographie originale d'Eugène Delacroix.

La Maison du pendu à Auvers-sur-Oise, par Cézanne (collection Camondo, Musée du Louvre) : photogravure.

Esquisse des « Jeux floraux », gouache, par M. Jean-Paul Laurens (Salon de la Société des Artistes français) : héliotypie Marotte.

Repas sous le préau, par M. Gustave Pierre (Salon de la Société des Artistes français) : photogravure.

Les Deux Ombres, dessin de M. Bernard Naudin pour « L'Homme qui a perdu son ombre » (Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris) : héliotypie Marotte.

#### 43 illustrations dans le texte

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

#### PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

#### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

#### LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS 106, Ba Si-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ETRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs



(Musée de Wurzbourg.)

## ÉTUDES DE CÉRAMIQUE GRECQUE<sup>4</sup>



COUPE BÉOTIENNE ARCHAÎQUE (Musée de Berlin.)

Dans la plupart des volumes de sa grande Histoire de l'art dans l'antiquité, M. Perrot avait été conduit à consacrer un chapitre à la céramique : cette fois, il lui donne l'ouvrage tout entier<sup>2</sup>. C'est la preuve que l'archéologue, quand il met le pied sur un domaine si vaste, où tout entre en jeu, art, industrie, technique, commerce, mœurs, mythologie, peu à peu s'y sent attiré et finit par y prendre ses quartiers.

L'historien de la sculpture et de l'architecture grecques a bien compris que, pour être complet, il lui fallait attribuer à la peinture sa part légitime et il a été logique en se faisant céramographe. Si j'ai pu lui être utile — comme il veut bien l'affirmer — pour cheminer sur cette route, j'en suis fier et je m'en félicite, mais je n'ai fait que

1. Pour les articles antérieurs, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 19 et 221; 1906, t. II, p. 441; 1912, t. II, p. 453.

2. Histoire de l'art dans l'antiquité; t. X : La Grèce archaïque, la Céramique d'Athènes. Paris, Hachette et Cie, in-4, 818 p. av. 421 fig. et 25 planches.

payer ma dette. M. Perrot se souvient-il qu'en 1876, quand il quitta l'École Normale, où il était notre professeur de littérature grecque, pour venir à la Sorbonne, il inaugura son nouveau cours par une étude d'ensemble sur les vases grecs? C'est là que pour la première fois j'entendis parler de lécythe, d'aryballe et de skyphos... et hæc olim meminisse juvabit.

Assurément, j'aurais pu me récuser pour parler d'un livre où la bienveillance d'un maître et l'affection d'un ami ont presque à chaque page rappelé mon nom. Mais il me semble que j'aurais manqué, non seulement à un devoir de reconnaissance, mais aussi à mon devoir professionnel, en ne disant rien d'une publication qui marquera une date dans l'avancement et la diffusion des études céramographiques en France.

Le tome X de l'Histoire de l'art est le résumé le plus complet qui existe actuellement, chez nous comme à l'étranger, sur la grande et belle période de l'art grec qui vit l'épanouissement de la peinture industrielle, où se fit l'évolution décisive qui a transformé les figures noires en figures rouges, où la victoire du Céramique athénien paralysa presque entièrement toute activité chez les autres ateliers, où l'on peut dire enfin qu'Athènes créa un véritable monopole à son profit pour l'exécution et la vente des vases peints. C'est le couronnement d'un long effort dont M. Perrot avait déjà indiqué les étapes et les lointaines origines dans ses précédents volumes. Pour nos étudiants ce sera un avantage inappréciable que de trouver condensée dans cette collection toute une histoire céramique qu'ils n'auraient pu reconstituer qu'au prix de mille recherches dans des revues très dispersées ou dans des ouvrages à planches d'un prix souvent inabordable. Avec cette série sous la main, il n'est pas de catégorie de vases dont ils ne puissent se faire une idée et qu'ils trouveront accompagnée d'une illustration assez abondante pour en comprendre les caractères essentiels. Le tome VI est venu malheureusement trop tôt pour que la céramique crétoise, aujourd'hui célèbre par ses étonnantes merveilles, ait pu y prendre place à côté de la céramique mycénienne : c'est la seule lacune, mais elle n'est imputable qu'au hasard. Pour tout le reste la documentation est complète et les références permettent de recourir aux études de détail, s'il en est besoin.

L'œuvre de M. Perrot a donc repris et refait le grand ouvrage d'Albert Dumont<sup>1</sup>, qui resta inachevé et s'arrêtait à la fin de l'histoire

<sup>1.</sup> Les Céramiques de la Grèce propre. Paris, Didot, 1888, t. I.

des vases à figures noires. Maintenant elle le dépasse et pousse fort avant dans l'étude de la céramique à figures rouges du v° siècle; elle atteint même les vases à fond blanc, coupes et lécythes. Et le dernier mot n'est pas dit. La meilleure nouvelle que nous puissions donner aux lecteurs du tome X, c'est qu'à l'heure présente le vaillant écrivain — dont tant de jeunes hommes envieront la verdeur — s'est tranquillement remis à sa table de travail et, de sa large et



LE DÉPART POUR LA GUERRE, PEINTURE D'UNE AMPHORE D'EXÉKIAS
(Musée du Louvre.)

régulière écriture, il a entamé les premiers feuillets du tome XI : viresque adquirit eundo.

Une analyse méthodique de ce gros volume n'est pas à faire ici. Je signalerai seulement les idées générales et les nouveautés de détail que j'y ai remarquées. Réjouissons-nous d'abord de voir l'auteur entrer franchement dans une voie qui, à notre avis, mène à des résultats féconds. Ces documents peints ne doivent pas servir seulement à nous renseigner sur l'industrie artistique ou sur les chefs-d'œuvre disparus; ils sont aussi les témoins des transactions commerciales, des échanges entre pays, des longues navigations entreprises, des marchés et des dépôts établis en tous lieux; ils contiennent de l'histoire en action. Les pages que l'auteur a écrites sur Corinthe,

sur Chalcis, sur les villes d'Ionie, son chapitre sur la chronologie des vases dépassent singulièrement les limites souvent étroites de la céramographie pure. Elles ont la portée d'une étude historique, géographique et sociologique. Nous pouvons dire qu'en France plus qu'ailleurs on a penché vers cette conception spéciale de l'archéologie des vases; on cherche à étendre l'horizon un peu étroit dans lequel elle est trop souvent enfermée.

Réjouissons-nous aussi de voir M. Perrot reconnaître (p. 221) que dans la fabrication d'une poterie antique l'œuvre principale n'est pas tant celle du peintre que celle du potier. Les modernes sont élevés dans la préoccupation presque exclusive du décor, et ils jugent mal, à cause de ce préjugé, l'œuvre plus saine, plus sérieuse, plus solide du céramiste grec, pour qui la forme et le galbe, la structure et l'ossature du vase sont les éléments essentiels. On ne peut expliquer autrement les vases qui portent des signatures d'artistes sans présenter aucune figure décorative, ou chez lesquels les figures sont insignifiantes. Peut-être eût-il été utile de donner un développement particulier à cette idée et d'écrire un chapitre spécial sur les formes et sur leur évolution?

Louons enfin M. Perrot de rester impartial, malgré son admiration bien compréhensible pour l'art attique, et de ne pas se laisser aveugler par des enthousiasmes de parti pris. C'est une qualité rare. Il a le courage de déclarer que l'œuvre du potier de Chalcis lui semble plus vivante, plus émouvante que celle du peintre attique du même temps, et s'il place à côté, par comparaison, un vase d'Exékias, c'est pour louer la fougue nerveuse, l'arrangement pittoresque de la composition chalcidienne. On se sent en confiance avec un tel guide; on sait qu'il n'acceptera pas les opinions toutes faites; il a son impression sur les œuvres et il la dit; elle est toujours sage, raisonnable et sensée; elle est sienne.

M. Perrot a esquissé le premier, je crois, une étude d'ensemble sur la céramique béotienne archaïque. C'est un sujet que, depuis longtemps, je recommande à nos élèves; ils y trouveraient une intéressante monographie à écrire. Le chapitre de l'Histoire de l'art leur en fournira les éléments. L'auteur a été plutôt sévère pour ces pauvres potiers que les circonstances historiques et leur situation géographique mettaient en contact direct avec les Attiques et qui leur sont le plus souvent inférieurs. Pourtant il a marqué d'un trait ferme le caractère original et spécial de cet art qui a duré longtemps, du vue au ive siècle, et qui, en somme, a résisté plus que les autres à la

concurrence redoutable de ses voisins. Il a présenté aussi, sur les curieux produits du Kabirion de Thèbes, une explication nouvelle. Il les pousse franchement au ive siècle et en cherche l'origine dans une renaissance des ateliers thébains, due à la restauration d'un culte très ancien par Méthapos, contemporain d'Épaminondas, sorte d'hiérophante ambulant qui, dans la Messénie, aurait réorganisé les cérémonies religieuses d'Andania et, en Béotie, celles des Cabires. L'hypothèse est digne d'attention; mais ne se présente-t-elle pas ici sous une forme un peu affirmative? Car, d'une part, on discute encore sur le date de ce Méthapos, qui pourrait ètre beaucoup plus ancien que le ive siècle, et, d'autre part, la survivance des figures noires dans la céramique de ce temps n'est pas un fait isolé; on en a d'autres exemples dans les amphores panathénaïques, dans certains vases apuliens et, jusqu'au me siècle, dans les amphores alexandrines d'Hadra.

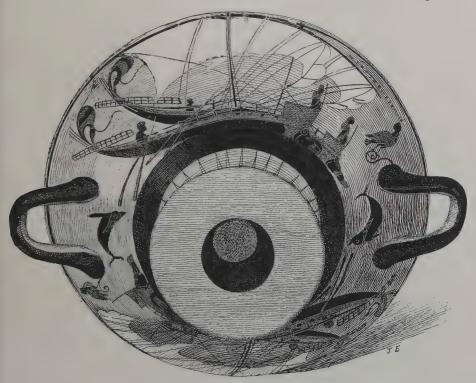
Après ce coup d'œil donné sur les ateliers rivaux, l'auteur aborde les produits du Céramique athénien avec les vases proto-attiques et les amphores attico-corinthiennes, dénomination qu'il préfère, avec beaucoup de raison, au nom inexact et suranné d'amphores « tyrrhéniennes ». Enfin il passe à une analyse minutieuse du célèbre « Vase François », exécuté par le potier Ergotimos et décoré par le peintre Clitias. M. Perrot a pris un plaisir délicat à l'étudier et c'est, je crois, la meilleure description et la plus pénétrante interprétation qu'on en ait données; elle dépasse beaucoup le commentaire un peu froid et sec de Furtwaengler dans la Griechische Vasenmalerei. L'auteur s'est mis en communion intime avec l'artiste; il le suit dans les détours de sa pensée, il sympathise avec ses efforts, il s'extasie sur ses trouvailles ingénieuses. Pour beaucoup d'autres peintures il est visible qu'il s'est surtout servi de livres et de planches, qu'il n'a pas eu le contact direct ni, pour ainsi dire, le choc décisif que donne la vue d'un original. Ici c'est, au contraire, le souvenir précis de l'œuvre d'art magnifique du musée de Florence qui guide la réflexion de l'archéologue et qui lui donne un caractère de sensibilité émue. C'est, à mon sens, une des meilleures parties du volume. Tout ce que l'on connaît de finesse et d'élégance littéraire dans le talent de M. Perrot s'y donne carrière. Il nous prouve une fois de plus que, pour bien parler des choses d'art, il faut soi-même apporter dans son style des qualités de goût et de délicatesse.

L'étude sur Nicosthènes est très complète et l'auteur rend justice

<sup>1.</sup> Voir l'édition Hitzig-Blümmer de Pausanias, II, 1, p. 100.

à cet excellent artiste, qu'on affecte trop souvent de dédaigner, sous prétexte que beaucoup de ses amphores sont d'un style un peu lâché. Mais on oublie que Nicosthènes fut avant tout un potier et qu'il se consacra surtout aux problèmes posés par l'évolution des formes et par les recherches de technique. M. Perrot est d'avis, comme nous, qu'il est vraisemblable de lui attribuer la découverte capitale du procédé à figures rouges. Bien plus que chez Andokidès, qui possède un métier déjà sûr et perfectionné, on sent chez lui les tâtonnements, les erreurs et les « faux départs » qui révèlent un chercheur persévérant, un inventeur. On s'imagine les querelles, les discussions passionnées qui devaient diviser la société bourgeoise d'Athènes, — tout comme la nôtre, — quand on causait de peinture et d'art décoratif. Si Socrate avait vécu au temps de Nicosthènes, peut-être aurions-nous hérité de quelque fin dialogue du maître sur les classiques et les romantiques d'alors!

A l'histoire de la figure rouge, aux œuvres célèbres d'Euphronios, de Hiéron, de Douris et de Brygos, l'auteur a consacré la meilleure partie de son volume. Sur des sujets maintes fois étudiés, souvent difficiles et embrouillés, il propose toujours l'opinion qui semble la plus raisonnable. On a peine à ne pas être de son avis. Avec l'esprit d'équité et de bon sens qui le caractérise, il ne pouvait manquer de rendre justice au livre de Klein sur Euphronios et de relever l'injustice des attaques véhémentes de Furtwaengler contre un ouvrage qui, déjà ancien (1886), est sans doute entaché de quelques défauts et qui a le tort d'exalter d'une façon presque romanesque la valeur d'un industriel transformé en artiste de génie, mais qui a le premier analysé à fond l'œuvre d'un potier attique et montré tout ce qu'elle contient d'art et d'intelligence. Dans la dispute qui mit en balance Euphronios et Euthymidès, il n'est pas douteux que Klein n'ait eu raison contre le grand archéologue de Munich. Il nous faudrait donc beaucoup de monographies semblables à l'Euphronios et on peut la recommander aux jeunes gens, non comme un modèle en tout imitable, mais comme un excellent exemple à suivre. Avec la majorité des archéologues, M. Perrot continue à voir dans Euphronios le chef du chœur, le type le plus représentatif du bon fabricant de vases. Il explique avec finesse quelles raisons ont pu le décider à passer du rôle d'ouvrier, de peintre connu et recherché, à celui de patron et à entreprendre une seconde carrière où il ne devait pas se montrer moins remarquable que dans la première. Ainsi se justifient les deux chapitres distincts que M. Hartwig a consacrés au maître dans ses Meisterschâlen. Mais l'auteur de l'Histoire de l'Art, tout en mettant largement à contribution ce grand et utile travail, n'a pas voulu céder à la tentation, parfois si forte, de grossir le nombre des vases signés, en y incorporant des peintures de vases non estampillés. M. Hartwig avait fait de ces enrôlements en masse la partie fondamentale de sa tâche. M. Perrot s'est résolument affranchi de ces hypothèses dangereuses et il a concentré toute son attention sur les œuvres marquées



COUPE DE NIKOSTHÈNES: COURSE DE BATEAUX (Musée du Louvre.)

au nom d'un potier ou d'un peintre. Dans un chapitre spécial, il s'est réservé d'examiner les vases anonymes et, là encore, il a fait un fort petit nombre d'attributions à des artistes connus<sup>1</sup>.

1. Si prudent que l'on soit, il est clair que l'on ne peut s'interdire entièrement de signaler, parmi les vases non signés, des œuvres qui s'apparentent à des produits de fabriques connues. Mon maître et ami m'a reproché d'avoir manqué gravement à mes habitudes de circonspection en parlant de l'hypothétique Onésimos et en lui attribuant quelques-uns des plus beaux vases du ve siècle. Je ne puis pas, dans une note, expliquer toutes mes raisons. Mais, sur la question de principe, ne suis-je pas justifié par son propre exemple, puisqu'il n'a pas craint, de son côté, d'attribuer à Brygos la magnifique coupe de Penthé-

L'étude sur Hiéron, qui est assez développée, venge aussi ce maître excellent des dédains dont il a parfois souffert. On critique trop aisément la monotonie de ses compositions, parce qu'il retrace souvent des scènes de banquets et de conversations qui ne prêtaient guère à la variété; mais ses peintures mythologiques et épiques sont fort bien agencées et rivalisent avec les meilleures de ses contemporains. Quant à Brygos, M. Perrot fait de lui un magnifique éloge et il le caractérise avec justesse en l'appelant « le peintre du mouvement ». Réserve soit faite d'ailleurs de la part que les potiers Hiéron et Brygos ont eue réellement dans l'exécution du décor peint de leurs vases. Mais, en l'absence de renseignements plus précis et vu la condition des patrons de fabrique sur laquelle M. Perrot s'accorde avec les conclusions de mon Catalogue, nous pensons avoir le droit de parler du « style de Hiéron » et du « style de Brygos ». Il serait étrange, en effet, que de si bons fabricants se fussent complètement désintéressés du décor des poteries façonnées dans leur atelier. Enfin, le chapitre sur les vases à fond blanc et, en particulier, sur les coupes amène le lecteur vers une limite qui avoisine le milieu du ve siècle; on s'arrête au bord de la période illustrée par les grands noms de Polygnote, de Phidias et de Polyclète, et l'on sent bien que l'auteur a comme un regret poignant de n'y pas pénétrer tout de suite.

Je ne quitterai pas ce livre sans dire un mot de l'illustration, qui est aussi abondante que soignée. M. Perrot a exprimé à plusieurs reprises (p. 33 et p. 190 en note) son antipathie peu dissimulée pour les reproductions photographiques des vases. C'est le seul point sur lequel nous soyons en complet désaccord. Constatons d'ailleurs que toutes les publications récentes, en France et à l'étranger, recourent de plus en plus à un procédé qui seul est capable de rendre fidèlement le style d'une peinture antique; il reste seulement à le perfectionner. Mais j'espère que, chez notre maître, cette aversion est un peu plus théorique que réelle, puisqu'il nous a fait l'honneur de choisir dans nos albums plus de cinquante vignettes dues au procédé qu'il condamne et qu'il en a emprunté encore à d'autres ouvrages;

silée immolée par Achille et celle d'Apollon tuant Tityos? Je crois bien que ses attributions risquent d'être très contestées, mais nous sommes d'accord tous les deux pour dire que, si la science gagne ordinairement peu de chose à un genre de recherches poussé jusqu'au jeu de devinettes, on ne peut cependant pas s'affranchir, en certains cas, du devoir de découvrir les grandes personnalités qui se cachent derrière les œuvres anonymes.



LE JUGEMENT DE PÂRIS, PEINTURE D'UNE COUPE DE HIÈRON

(Musée de Berlin.)

c'est donc qu'il estime pouvoir en tirer tout de même un bon parti. Je sais — pour l'avoir vu de près — de quels soins les dessins et les planches du volume ont été l'objet, et l'auteur n'a pas eu tort de se confier à une collaboratrice aussi attentive et aussi scrupuleuse que M<sup>ne</sup> J. Evrard. Le mélange des deux systèmes permet précisément de voir dans cet intéressant volume quel est le fort et le faible de chaque procédé : l'un plus artistique, plus lisible et plus net, mais laissant place à une interprétation inévitable du modèle; l'autre plus rigoureusement exact, ne dissimulant rien de la nature réelle du vase, reproduisant les détails des formes, des ornements, du tracé des traits, mais gêné par les taches, les cassures, les restaurations. Il faut savoir choisir et appliquer à chaque cas spécial le système qui lui convient. L'ostracisme n'est de mise pour aucun.

J'avais terminé ce compte rendu trop succinct d'un travail si étendu, quand le hasard d'une recherche de texte m'a fait consulter les Épîtres de Sénèque. J'y ai lu, dans une des lettres adressées par le philosophe à son ami Lucilius (Epist., III, 5 (26)), une phrase que je traduirai imparfaitement, mais que je transcris ici parce qu'elle m'a fait penser à l'auteur de l'Histoire de l'Art et à l'œuvre étonnante qu'il poursuit sans relâche, depuis tant d'années, sans signe apparent de fatigue : « Je ne sens pas », dit-il, « dans mon âme les injures de l'âge... L'esprit reste vigoureux et c'est comme un plaisir pour lui de n'avoir presque plus affaire avec le corps; il a déposé le plus lourd de son fardeau. »

EDMOND POTTIER



## LA SCULPTURE A GÊNES AU XVIIº SIÈCLE

### PIERRE PUGET, FILIPPO PARODI ET LEURS CONTEMPORAINS



'ÉCOLE de sculpture à Gênes au xviie siècle mériterait une étude, ne fût-ce que pour la place qu'y a tenue Puget. Bien que cette école, par elle-même, ne soit ni la plus brillante, ni la plus vigoureuse de son temps, elle a un intérêt considérable, et on ne peut nier la valeur d'artistes comme Filippo Parodi. L'oubli que cette école partage avec celles de Venise, Naples et Florence s'explique par des conditions particu-

lières. D'abord, les meilleures œuvres de cette époque furent faites pour des patriciens et se trouvent cachées dans les palais et les villas de Gênes. Ensuite, les œuvres religieuses, les seules qui soient visibles, disparaissent elles-mêmes au milieu des objets de piété et des « machines » de bois qui encombrent les églises.

C'est la deuxième moitié du siècle qui est la plus féconde pour la sculpture génoise : les générations de sculpteurs qui travaillaient jusqu'à 1650-1660 n'étaient pas capables d'exécuter de grands ensembles, et quand il s'agit de décorer la chapelle Franzoni, dans l'église San Carlo, on fit venir de Rome l'Algarde.

Taddeo Carlone<sup>1</sup> (mort en 1613), son père Giuseppe, Matteo Santa Croce et ses quatre frères, Filippo Planzoni, de Sicile († 1636), Domenico Bisoni, de Venise [(† 1639), son fils Giovanni Battista († 1657), et Stefano Costa († 1657) travaillaient pour la plupart le

1. Sur ces artistes, voir Ratti, Vite di pittori, scultori ed architetti Genovesi. Genes, 1768, in-4°, 2 vol.

bois et l'ivoire. Même les œuvres de Pietro Andrea Torre († 1668) se composent presque entièrement de crucifix et de « machines » d'autel.

Néanmoins cette époque a produit des œuvres de mérite, surtout dans le genre funéraire; citons quelques portraits, pour la plupart



SAINT SÉBASTIEN, PAR PUGET (Église S. Maria di Carignano, Gênes.)

anonymes: les bustes de Benoît Jordani et de sa femme, qui décorent leurs tombeaux à l'église S. Maria di Castello, datent de 1604. D'une exécution sincère, ils rappellent les portraits que l'Algarde exécuta à Rome et plus tard, à Gênes même, pour la chapelle Franzoni. Les bustes de la famille Brignole. dans la même église, sont conçus dans le style qui se prolonge jusqu'à 1678, année où ont été sculptés les deux beaux bustes de Thomas Gentile et de sa femme qui se trouvent dans l'église della del Guas-Nunziata tato.

Mais c'est vers 1660 que commence la grande activité de l'école, qui procède entiè-

rement de celle de Rome et qui s'ouvre avec les œuvres de Puget. Nous n'avons pas la prétention d'apporter des documents ou des faits nouveaux sur ce séjour (1661-1667) de l'artiste à Gênes. Le sujet a été étudié, et d'une façon suffisante, par Léon Lagrange <sup>1</sup>. Mais, bien qu'on connaisse l'histoire de ces années de la vie de Puget,

<sup>1.</sup> Voir ses articles sur Pierre Puget (Gazette des Beaux-Arts, 1865 à 1867, et tirage à part).

la signification de ses œuvres à Gênes reste encore, à notre avis, à étudier. Des préventions « nationalistes » et l'habitude de dédaigner l'art italien du xvue siècle ont empêché les historiens français de Puget de reconnaître la grande part qu'il faut donner aux traditions

italiennes dans l'œuvre du maître. C'est à peine si l'on admet l'inspiration italienne des bas-reliefs lexandre et Diogène et de Saint Charles Borromée, et on ne fait cette concession que parce que la Fuite d'Attila de l'Algarde est une des rares œuvres de son époque que le xixe siècle n'ait pas condamnées. Ainsi des statues comme le Saint Sébastien et les Vierges de Gênes ont perdu leur véritable sens dans l'histoire de l'art.

Les œuvres de Puget à Gênes qui nous intéresseraient le plus sont le Saint Sébastien, le Saint Ambroise et les trois Vierges. Les bas-reliefs qu'il fit pour le duc de Mantoue et pour la famille Spinola ont disparu, et le



SAINT AMBROISE, PAR PUGET (Église S. Maria di Carignano, Génes.)

maître-autel de Saint-Cyr appartient plutôt à l'art décoratif.

Les deux statues de l'église S. Maria di Carignano qu'il exécuta
pour Fr. Maria Saoli, son patron, sont, au point de vue chronologique, les premières de la série. Elles se trouvent dans les niches
des piliers qui soutiennent la coupole et sont tout à fait dans la tradition italienne du temps. Celle de Saint Sébastien, avec ses lignes

compliquées, le modelé sensuel de la chair et surtout l'expression d'extase, rappelle le Bernin : on peut la comparer, par exemple, avec le Daniel de la chapelle Chigi ou le Saint Sébastien du palais Barberini. Quant au Saint Ambroise, bien que Puget ait été chargé de le représenter sous les traits du bienheureux Ambrogio Saoli, c'est le type courant de vieillard, depuis le Saint André de Duquesnoy et le Saint Philippe de Néri de l'Algarde.

Il est impossible d'établir d'une manière positive la chronologie des trois Vierges, mais il est probable que celle du palais Cataldi commence la série. Cette œuvre se trouve dans une petite chapelle ronde dont les murs sont ornés de fausses colonnes et de paysages. Ici, au lieu de s'inspirer du Bernin, Puget est revenu à la Vierge inachevée de Michel-Ange dans la chapelle funéraire des Médicis : même expression distraite de la mère; même attitude contournée de l'enfant, qui, au lieu de chercher le sein de sa mère comme dans l'œuvre de Michel-Ange, touche le menton de la Vierge. Peut-être à cause de cette imitation, l'œuvre est une des plus faibles de Puget. L'exécution même en est très médiocre; la main droite de la Vierge est complètement perdue sous les draperies.

Au contraire, dans les deux statues de l'Immaculée Conception, le sculpteur est revenu à la tradition du temps, qui était en même temps la sienne, et il a créé des œuvres remarquables.

L'une, qui se trouve actuellement au maître-autel de la chapelle de l'Albergo dei Poveri, fut exécutée par Puget, entre 1662 et 1667, pour Emmanuel Brignole, qui la légua à l'Albergo en 1677.

Cette statue, que nous reproduisons d'après une photographie prise sur le moulage du Palazzo Bianco, est une des œuvres les plus étonnantes du maître. Nul sculpteur n'a jamais mis dans cette image virginale une telle volupté. L'inspiration berninesque qu'on rencontre dans les statues de l'église S. Maria di Carignano s'y retrouve d'une façon beaucoup plus forte : c'est la Sainte Thérèse de la chapelle Cornaro (1646), avec le mème abandon et la même extase. Bien que la tête et le cou de la Vierge laissent beaucoup à désirer, la composition savante, le mouvement emporté, et surtout les anges qui n'osent pas lever les yeux pour regarder la merveille, sont de toute beauté, mais — il faut y insister — d'une beauté bien italienne et du seicento.

La Conception de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri date de 1670. Elle fut faite pour la chapelle domestique du palais Lomellini, et ce ne fut qu'en 1762 que l'Oratoire la reçut de Stefano Lomellini.

L'œuvre est conçue dans le même goût voluptueux que la pre-



Cliché A. Noack.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS, PAR PUGET (Palais Cataldi, Gênes.)

mière. Seulement, au lieu d'une femme, Puget a pris comme modèle

une jeune fille qui donne une note un peu maniérée de pudeur et qui rappelle, peut-être par hasard, la Sainte Bibiane du Bernin.

La cathédrale de Tivoli¹ possède une Vierge qui est presque iden-



Cliché A. Noack.

L'IMMACULÉE CONCEPTION, PAR PUGET
(Albergo dei Poveri, Gênes.)

tique à celle de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri; même attitude; même disposition des draperies; même tête de jeune fille aux yeux baissés et à l'expression extatique : la statue de Tivoli ne diffère

1. Deuxième chapelle à droite, en entrant. L'œuvre est reproduite, sous l'attribution vague d'« École du Bernin», par Attilio Rossi dans Tivoli (coll. Italia artistica), Bergame, in-8°, p. 100 et 113.



L'IMMACULEE CONCEPTION, PAR PUGET (Oratoire de Saint-Philippe de Néri, Gênes.)

de celle de Gènes que par l'absence des deux anges et la pose des

mains de la Vierge.

D'après une inscription, la chapelle où se trouve la statue de Tivoli fut commencée en 1656 et terminée par « la piété privée » en 1671. Cette dernière date est probablement celle de la statue. En ce cas, il est très possible que nous soyons en présence d'une œuvre de Puget exécutée d'après la Vierge de la famille Lomellini et qui était terminée par un élève, Verrier ou Solaro.

L'examen de ces œuvres, qui composent la série des statues de Puget à Gênes, établit, à notre avis, le grand rôle que joue, dans la formation de son art, la sculpture italienne du temps. Il est impossible de répéter, avec Ph. Auquier¹, que Puget n'était pas de son siècle. Au contraire, peut-être, le sculpteur, plus que ses confrères, subit-il les influences contemporaines et Ratti n'exagère pas trop quand il commence sa biographie en l'appelant « Il Bernini della Francia ».

Parmi les élèves ou, plus exactement, les collaborateurs de Puget, le meilleur était Daniel Solaro (1634-1698). Disciple du Bernin à Rome, il serait venu en France, suivant Ratti<sup>2</sup>, et y aurait fait la connaissance de Puget, qui l'invita à l'accompagner à Gènes auprès des Saoli. Nous savons qu'il a travaillé au Saint Sébastien et au Saint Ambroise; on est tenté de croire qu'il a travaillé également aux statues de la Vierge. Il exécutait un certain nombre d'œuvres à Gènes : une Conception pour la chapelle de Saint-François d'Assise à l'église Saint-Philippe de Néri, des putti pour le maître-autel de l'église Saint-Sébastien, des portraits pour le palais Raggi, « varie cose per Francia », etc. Son chef-d'œuvre, c'est le bas-relief qui se trouve à l'église S. Maria delle Vigne (3° autel à droite en entrant). Une ancienne image de la Vierge en occupe le centre, et autour d'elle on voit les saints Roch et Jean-Baptiste, des anges et des àmes du Purgatoire. Ce sont surtout ces dernières, aux figures souriantes et aux corps à demi nus, que Solaro a rendues avec une très grande délicatesse et une singulière beauté d'exécution, et, bien qu'il en exagère la valeur, Ratti n'a pas tort quand il dit que l'œuvre réunit « la gràce de Puget et la morbidezza du Bernin ».

L'activité de l'école de sculpture qui commença avec Puget se continua avec Filippo Parodi (1630-1702) qui, par sa grande réputation et le nombre considérable de ses œuvres, imposa aux sculp-

<sup>1.</sup> Pierre Puget, Paris, 1904, in-8°, p. 120.

<sup>2.</sup> Tome II, p. 106.

teurs génois la tradition de l'école romaine. Né à Gènes en 1630, il alla à Rome, où il étudia six ans chez le Bernin, comme le fit Solaro, son cadet de quatre ans.

Il est impossible d'établir la chronologie de son œuvre, qui se

compose, d'une part, de statues et de groupes d'église et de quelques tombeaux et, de l'autre, de statues pour la plupart décoratives qu'il fit pour les seigneurs génois.

A son retour à Gênes, vers 1661, il trouva un patron dans la personne de Francesco Maria Saoli, le même qui fit venir Puget de France. Celui-ci commanda à Parodi la statue de Saint Jean-Baptiste qui décore une niche de la coupole de S. Maria di Carignano, à côté des œuvres de Puget. Dans les gestes et dans le modelé du corps on reconnait le style du Bernin. Quant au type, c'est celui qu'emploie Raggi dans le Baptême du Christ à l'église Saint-Jean des Florentins.



SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR PARODI (Église S. Maria di Carignano, Gênes.)

C'est une de ces œuvres religieuses que toute la bonne volonté d'un critique ne réussira jamais à remettre en faveur. Un certain nombre des œuvres de Parodi appartiennent à la même catégorie.

1. Citons aussi les œuvres suivantes : le groupe de La Vierge avec des anges commandé par la famille Grimaldi à l'église Saint-Luc; le maître-autel de l'église du monastère de l'Annonciation à Savone; la statue de Saint Pancrace avec des putti en bas-relief du maître-autel de l'église du saint; la statue de Sainte

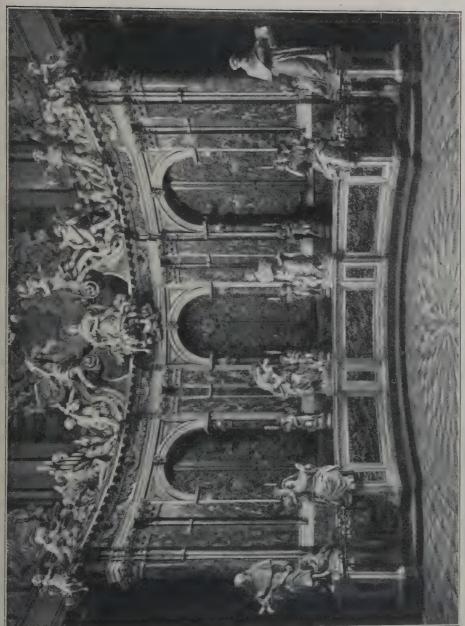
D'autre part, le sculpteur a laissé dans les églises de Gènes plusieurs ensemble décoratifs qui sont plus dignes d'attention. La Vierge avec l'Enfant et deux anges souriants qui décore l'autel de la Madonna del Carmine à l'église San Carlo, est une œuvre charmante. Mais ce n'est pas à Gènes qu'il faut aller pour étudier les meilleures œuvres de Parodi en ce genre : elles se trouvent à Venise et à Padoue, où Parodi est allé vers 1685.

Il est probable que Parodi fut appelé à Venise pour faire le tombeau du patriarche Giovanni Francesco Morosini, mort en 1688. L'œuvre, qui se trouve à l'église des Tolentini, est un exemple très remarquable du genre adopté à Venise vers la fin du xviie siècle, époque des grands tombeaux Valier et des façades fastueuses de S. Maria Zobenigo et de San Mose. Sous un grand rideau de stuc surmonté d'une gloire d'anges, la statue en marbre du défunt est agenouillée sur un sarcophage; au soubassement, trois statues, également en marbre représentent la Charité, le Temps et la Renommée qui écrit les fastes du prélat. L'ensemble est brillant et les statues, notamment celle du défunt et celle de la Charité, — qui relèvent de la série romaine qui s'étend du tombeau d'Alexandre VII par le Bernin à celui d'Innocent XII par Filippo della Valle, — ont une réelle beauté d'exécution.

C'est probablement après s'être fait connaître à Venise par le tombeau de Francesco Morosini que Parodi fut appelé à Padoue, où sa première œuvre semble être le monument funéraire d'Orazio Secco qui se trouve à l'église Saint-Antoine et qui est signé : « PLT Parodius inv. et fecit 1686 ». L'œuvre est un mélange curieux et offre un contraste frappant avec les tombeaux français de la même époque. En haut, on voit deux putti en stuc qui soutiennent les armes du défunt, représenté dans un médaillon au-dessous duquel se trouve l'inscription; à droite de cette inscription apparaît la Mort représentée par un squelette; un peu à l'écart est placé un Hercule assis. Celui-ci, — détail remarquable, — est une imitation de l'Hercule gaulois de Puget, dont Parodi avait vu sans doute le modèle dans les ateliers du maître à Gênes.

Sa Pietà de l'église San Giustina (1689) était autrefois très

Marthe au maître-autel de l'église de la sainte; trois statues des Vertus théologales à la chapelle de la Vierge à l'église S. Maria delle Vigne; la statue de Sainte Marie-Madeleine à l'église paroissiale de Bordighera; les Quatre Evanyélistes pour l'église de la nation Italienne à Lisbonne (le Saint Marc fut détruit en 1755, d'après Ratti), sans compter de nombreux ouvrâges en bois.



Cliche A. Noack

AUTEL DE LA CHAPELLE DU TRÈSOR, PAR PARODI

(Eglise Saint-Antoine, Padoue.)

admirée. C'est l'effort le plus ambitieux de Parodi dans le genre sérieux. Le Christ est soutenu par la Vierge, aux côtés de laquelle se trouvent saint Jean et la Madeleine. Pour la première et pour la seule fois que je sache, Parodi a cherché à exprimer des émotions profondes, et il y a réussi dans une certaine mesure, surtout dans la Madeleine, dont les draperies flottantes aux lignes parallèles et la svelte silhouette ont un élan de passion <sup>4</sup>.

Le chef-d'œuvre du sculpteur génois à Padoue est le grand ensemble de la chapelle des Reliques, dite du Trésor, qui se trouve derrière le chœur de l'église Saint-Antoine et qui est, en vérité, l'une des œuvres les plus exquises qu'ait produites la sculpture italienne à la fin du xvu° siècle. Ici, le talent facile, gracieux et essentiellement décoratif de Parodi est dans son élément.

L'autel, qui est le décor principal de la chapelle (1690-1745), se compose d'une ordonnance corinthienne que divisent trois portes de bronze doré (exécutées beaucoup plus tard par Adolf Gaab). La sculpture de marbre est tout entière de Parodi : sur la balustrade, les quatre Vertus qu'accompagnent des putti, avec saint François et saint Bonaventure; en haut, l'assomption de saint Antoine; sur les côtés, des anges musiciens. Ces visages souriants s'accordent avec les tons blancs et rosés des marbres et donnent à l'ensemble une note éclatante et joyeuse. L'œuvre est digne d'ètre comparée aux œuvres contemporaines de l'école romaine, telles que la chapelle de Saint-Louis de Gonzague par Le Gros<sup>2</sup>.

La deuxième série des œuvres du sculpteur comprend d'abord des décors de jardin : la très jolie fontaine du palais Brignole, qui se compose de deux tritons qui soutiennent une balustrade au-dessous de laquelle un Amour verse l'eau d'un vase; un Amour qui devait orner une fontaine pour la villa Brignole à Voltri, une fontaine avec deux putti pour la maison des Pères Jésuites de Carignan, et un Narcisse pour le prince Doria. Puis, des statues isolées : un Hercule au palais Mari; Adonis et l'Amour, pour la villa Ramanone; un petit Satyre, un Bacchus, et enfin les « Quatre Fleurs » qu'il sculpta pour le prince Durazzo. Ces dernières statues, qui se trouvent actuellement dans la grande galerie du Palais royal de Gênes, sont

<sup>1.</sup> Parodi est peut-être aussi l'auteur des putti exquis qui décorent les deux fenêtres de cette même chapelle.

<sup>2.</sup> Les autres œuvres de Parodi à Padone sont moins importantes; ce sont : les Quatre Évangélistes en bas-relief et les Quatre Vertus de la chaire de la cathédrale,

tout à fait exquises. S'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide, Parodi a représenté deux nymphes et deux jeunes hommes qui se transforment en fleurs. D'une grâce raffinée et d'une grande finesse d'exécution, ces statues sont, — avec la délicieuse « *Mansuétude* » de l'église Saint-

Philippe de Néri qu'exécuta le fils de Filippo, Domenico Parodi, au xvinº siècle, — les œuvres les plus remarquables de la sculpture génoise de cette époque, dont le style convenait, mieux peut-ètre que celui de l'école romaine, aux intérieurs somptueux de palais.

Parodi a fait aussi des essais d'« art décoratif», comme le montre un cadre de glace doré et sculpté que possède le Palazzo Bianco. Le motif principal est composé de putti qui s'envolent parmi des feuilles. C'est un spécimen des glaces splendides, mais lourdes et chargées, qui décoraient les grandes galeries du temps.

L'influence de Parodi fut très étendue : l'école génoise du xviiie siècle procéda entièrement de lui. Les Gaggini suivirent son style. Ponsonelli (1631-1735) l'accompagna à Venise et à Padoue et fut son élève, comme



CADRE DE GLACE, PAR PARODI

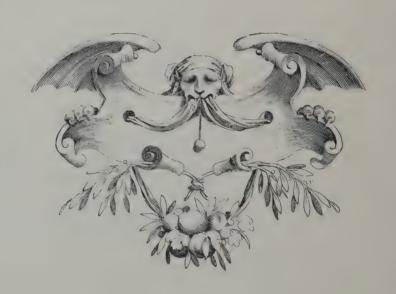
(Palazzo Bianco, Génes.)

le furent également Bernardino Schiaffino (1678-1725) et les deux Domenico Parodi. Francesco Schiaffino (1689-1765), bien qu'il ait étudié chez Camillo Rusconi à Rome et ait exécuté sa meilleure œuvre, Le Rapt de Proserpine, sur ses modèles, tient beaucoup de Parodi. Seul Francesco Queiroli (1704-1762) n'a pas subi son influence.

En un mot, l'école de Gênes restait au xviiic siècle, comme elle

l'était à partir de 4660, sous l'influence de l'école romaine ou, plus exactement, sous l'influence du Bernin et de ses successeurs. Mais, dans la sculpture religieuse, Puget seul a senti et a su exprimer avec la puissance de sa technique les élans d'extase dont l'art religieux du Bernin était comme transporté. Au contraire, Parodi et ses élèves n'ont emprunté à l'art berninesque que des qualités de gràce et de délicatesse, qui convenaient à leur talent décoratif et superficiel. En conséquence, leurs grandes « machines » d'églises, multipliées à la douzaine, sont, presque sans exception, banales et insipides; il faut chercher plutôt dans les décors de jardin et de salon l'expression de leur talent facile, gracieux et délicat.

FLORENCE INGERSOLL SMOUSE



## JACQUES-ANTOINE-MARIE LEMOINE

#### PEINTRE ROUENNAIS

(1751 - 1824)



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> MOLÉ MINIATURE PAR J.-A.-M. LEMOINE (Collection de M. Paulme.)

Il a existé au dix-huitième siècle bon nombre d'artistes, peintres, dessinateurs ou miniaturistes, d'un véritable talent, dont les noms sont retombés dans l'oubli, avec d'autres plus illustres : un tableau de Boucher ne se vendait-il pas quinze francs, au temps où David lui-même disait à ses élèves : « N'est pas Boucher qui veut »?

Le Rouennais Jacques-Antoine-Marie Lemoine, peintre, pastelliste, dessinateur, miniatu-

riste, n'a pas échappé à cette mauvaise fortune. Il naquit rue Sénécaux le 1<sup>er</sup> juillet 1751<sup>1</sup>, sur la paroisse Saint-Martin-sur-Renelle. Nous avons pu retrouver sur un des registres paroissiaux son acte de baptême, que nous transcrivons ici<sup>2</sup>.

1. Cette rue a disparu en 1861 pour le percement de la rue Jeanne-d'Arc; elle figure sur les actes du tabellionnage du xv° et du xvı° siècle sous le nom de la rue des Sénéchaux. A l'extrémité de cette rue et à proximité de celle des Bons-Enfants, se trouvait l'entrée de l'église Saint-Martin-sur-Renelle, supprimée en 1791, et qui déjà menaçait ruine lorsqu'elle fut démolie en 1861.

2. « Nº 466 B: Jacques-Antoine-Marie Lemoine. Le jeudy premier juillet 1751 est né un garçon du légitime mariage de Jacques-Louis Lemoine, conseiller du Roy, nottaire à Rouen, et de dame Marie-Antoinette-Catherine Durand, ses père et mère, de cette paroisse, et le lendemain a été baptisé par le curé soussigné et nommé Jacques-Antoine Marie par moi Jacques-Nicolas Dieppedalle, conseiller en l'élection de Rouen de la paroisse Sainte-Croix-Saint-Ouen et

Cet acte authentique nous permet de rectifier les erreurs qui ont été commises, jusqu'ici, au sujet de la date de naissance de Lemoine. Ces erreurs étaient d'autant plus naturelles que les Lemoine, Le Moine ou Le Moyne qui figurent dans les répertoires et les catalogues étant très nombreux, ils ont été facilement confondus les uns avec les autres.

Un échange de correspondance qui s'est établi, dans la *Chronique* des Arts, en 4866, entre Bellier de la Chavignerie, Jules Hédou et Albert Grand à propos de Jacques-Antoine-Marie Lemoine et de ses homonymes n'a encore élucidé que quelques points de la question.

L'orthographe des noms et des prénoms n'a pas toujours été respectée dans les documents les plus authentiques, ainsi que cela se passait d'ailleurs à cet époque. C'est ainsi qu'on a pu confondre avec notre artiste rouennais René-Jean Lemoine ou Le Moyne, de l'Académie royale de Saint-Luc (mort en 1791). Des miniatures de Jacques-Antoine ont même été attribuées à des femmes peintres : M<sup>11e</sup> Lemoine (Marie-Victoire), élève de Ménageot, née à Paris vers le même temps que notre Lemoine, en 1754, et décédée dans la même ville en 18201; Mme Lemoine (née Xainte-Edmée Blot), élève d'Augustin, dont les miniatures figurèrent à Paris aux Salons de 1810, 1812, 1814 et 1817. M. Alphonse Maze-Sencier, très compétent dans la matière et qui possédait une belle collection de miniatures du xviiie siècle, cite un Le Moyne qui donnait des leçons de dessin à Paris, en 1776. « Nous avons vu, écrit-il, une ravissante miniature signée Le Moyne. L'exécution en est excellente. C'est un portrait de jeune femme debout, les mains cachées dans un manchon et rappelant certain portrait de Mme Vigée-Lebrun 2. »

Les limites dans lesquelles nous devons nous renfermer ici ne nous permettent pas de nous étendre sur la question des Lemoine; nous nous bornerons à parler de celui qui nous intéresse plus parti-

par demoiselle Marie-Geneviève Lemoine de la paroisse de Saint-Patrice, parain et maraine soussignés,

Lemoine, Lemoine. Dieppedalle.
Martot, curé. »

(Archives municipales de Rouen, paroisse Saint-Martin-sur-Renelle, baptèmes et inhumations, 31° registre, n° 466, année 1751.)

- 1. Les miniatures de cette artiste, qui portent la mème signature que celles de Jacques-Antoine, sont d'une tonalité très vive et ont parfois un éclat de porcelaine ou d'émail. Elles se distinguent de celles du peintre rouennais par une exécution moins vigoureuse et plus « féminine ».
- 2. Le Livre des Collectionneurs, par Alph. Maze-Sencier. Paris, Renouard, 1885.

culièrement par son origine rouennaise. Les reproductions d'œuvres inédites qui accompagnent cette notice présentent d'ailleurs un caractère assez net pour faciliter la comparaison avec les œuvres des autres artistes du même nom.

\* \*

Lemoine était destiné à succéder à son père et à son grand-père dans leur étude de notaire à Rouen, si des circonstances particulières ne l'avaient empèché de suivre cette carrière. Peu après sa vingtième année « il tourna ses efforts vers la peinture et plus spécialement vers le portrait et la miniature ».

Ces détails nous sont fournis par une lettre de la fille ainée du peintre. Agathe, datée du 7 juin 1824 et conservée dans les archives de la Société d'émulation de Rouen.

L'artiste, qui fit de nombreux séjours à Paris, demeurait à Rouen, rue du Petit-Musc <sup>1</sup>. S'étant marié à trente-deux ans, il perdit sa femme après une dizaine d'années de ménage, le 20 brumaire an III. Il en avait eu deux filles, Agathe-Jeanne-Thérèse et Antoinette-Félicité-Virginie Lemoine <sup>2</sup>.

Quelques années plus tard, il obtint, par l'influence du ministre de la Marine, Forfait, son ami et son parent, le poste de professeur de dessin des élèves de la Marine, fonctions qu'il aurait conservées, si ses travaux artistiques ne l'avaient pas fréquemment appelé à Paris, et si l'école n'avait pas été transférée dans un port de mer fort éloigné.

Nous voyons également par la lettre de sa fille, précédemment citée, qu'il s'occupa de géométrie et de perspective et laissa sur ce sujet deux ouvrages destinés aux artistes. « Comme il était doué d'une grande adresse et d'une intelligence particulière, il avait inventé plusieurs machines à l'usage de la peinture, telles que le

1. Cette rue a disparu en 1861 pour donner passage à la rue de l'Hôtel-de-Ville, plus tard rue Thiers. On voit encore le nom de Petit-Musc gravé sur le mur de la seconde maison qui fait l'encoignure de la rue Thiers et de la rue Étoupée, à droite en montant vers la rue Saint-Patrice.

2. « Lemoine (Jacques-Antoine-Marie), peintre-graveur, rue des Petits-Carreaux, 202, héritier de Agathe-Françoise Bonvallet, son épouse, décédée le 20 brumaire, an III, d'après contrat de mariage passé devant Petit, le 23 janvier 4783, et comme tuteur d'Agathe-Jeanne-Thérèse et Antoinette-Félicité-Virginie Lemoine, ses deux filles mineures. » (Archives de la Seine, Dict. de successions, Registre 4719, f° 41).

chevalet, perspective horizontale, très agréable à ceux qui dessinent d'après nature, pour le paysage, et une autre petite machine pour faire des portraits à l'aide de laquelle on a une ressemblance parfaite de la personne en dix minutes. »

Lemoine aurait-il ainsi conçu la première idée du physionotrace dont Gilles-Louis Chrétien, le musicien de la Chapelle du Roi et des concerts particuliers de la Reine à Versailles, passe jusqu'ici

PORTRAIT DE LA SAINT-HUBERTY AQUARELLE PAR J .- A.- M. LEMOINE (Bibliothèque de l'Opéra.)

pour être l'inventeur<sup>1</sup>?

« En 1811 », continue la fille de Lemoine, « il établit pour nous deux, ma sœur et moi, · une petite manufacture de crayons à dessiner, qui ont acquis une réputation méritée, d'après le dire des artistes et le débit que nous en avons... Car les malheurs des temps passés lui ayant ôté une partie de sa fortune, il pensa que le travail était la véritable for-

1. On sait en quoi consistait cette invention, sur laquelle le Dr Dally vient de présenter, à la Société pour l'Histoire de la gravure française, une étude

très complète, dont la publication sera accueillie avec intérêt. C'était, suivant un rapport officiel de la distribution des prix au Conservatoire des Arts et Métiers (Compte rendu de M. Mollard, Moniteur de 1812), « la combinaison ingénieuse de deux parallélogrammes dont l'objet est de maintenir, parallèlement à elle-même la règle qui porte l'objectif ainsi que l'objectif ». On vit aux divers Salons de 1793, de l'an IV, de l'an V et de l'an VII plusieurs cadres de portraits dont quelques-uns étaient des personnages connus, tels que Bailly, Marat, Petion, Curtius.

Edme Quenedey, peintre en miniature, élève de Devosge, avait repris et perfectionné l'invention de Chrétien. On lit dans Le Voyageur à Paris de Thierry, publié en 1790 : « M. Quenedey fait par le moyen du physionotrace le portrait d'une ressemblance dont le plus habile dessinateur approcherait difficilement. Quatre ou cinq minutes suffisent pour calquer la nature à l'aide de cette machine, et les portraits qui sortent des mains de cet artiste ne peuvent être comparés qu'à ceux qui sont moulés sur nature.»

tune. » On voit par là que Lemoine était un Normand d'initiative et un esprit inventif, ce qui lui permettait de faire face aux difficultés de l'existence.

\* \*

Pour commencer l'énumération des œuvres de l'artiste nous citerons d'abord un portrait dessiné, qui porte la signature « Lemoine »



PORTRAIT DE L'ARTISTE

DESSIN PAR J.-A.-M. LEMOINE (1783)

(Collection de M. Paulme.)

et la date de 1773 : c'est celui de Louis-Pierre Mery, écuyer, conseiller échevin de Rouen en 1786 et juge consul en 1789. Ce portrait ovale, aux trois crayons, appartient à M<sup>me</sup> Quesnel-Pouyer, la mère du sénateur de la Seine-Inférieure. Le profil en est très fin et dénote

des qualités sérieuses de dessin que nous trouvons dans les autres œuvres de l'artiste. Le personnage porte une perruque bouclée avec catogan et nœud en ruban noir, un jabot de dentelle et un habit marron clair. Lemoine n'avait alors que vingt-trois ans. On voit déjà qu'il avait profité des leçons de son maître, Jean-Baptiste Descamps, directeur de l'École de peinture et de dessin de Rouen.

M. R. Garreta possède un portrait d'homme, de profil également, et aux trois crayons, qui porte cette inscription : « Dessiné par Lemoine en 1776 ».

A l'àge de vingt-huit ans, le peintre rouennais est à Paris. Il y connut La Tour. Fréquentant le monde du théâtre, quelques-unes des actrices et danseuses les plus en vue deviennent ses modèles. En 1779 il fit le portrait de la Duthé, la comparse de l'Opéra qui fut plus tard la favorite des princes. Le dessin aquarellé de ce portrait se trouve dans la collection de M. Albert Lehmann. Il a été gravé en couleurs par Janinet, et l'on sait quels prix élevés les épreuves de cette gravure atteignent aujourd'hui dans les ventes.

A la même année 1779 appartient un croquis à la pierre d'Italie, de la collection de M. Marius Paulme : trois dames assises autour d'une table et jouant aux cartes. Auprès de la signature « Lemoine del. 1779 », on lit cette inscription tracée par le dessinateur luimême : « Madame de Marolles, Madame des Aubris et Madame de Labca, dessiné au château de Madame..., par Lemoine 1779.

Les Affiches de Paris mentionnent en 1781 un portrait de Fontenelle, par Lemoine, d'après un buste dont le sculpteur est Jean-Baptiste Lemoyne; celles de 1783 signalent le portrait de la Saint-Huberty, la célèbre cantatrice du théâtre de l'Opéra. La gravure en couleurs de ce portrait par Janinet <sup>1</sup> faisait comme pendant, disent les Affiches, au portrait de M<sup>lle</sup> Colombel, du même auteur.

Le portrait de l'artiste par lui-même, daté de 1783 et appartenant à M. Marius Paulme, dessiné au crayon noir et à l'estompe et rehaussé de gouache, est d'une exécution très souple. Il porte cette inscription, de l'écriture de l'artiste : « Dédié à M<sup>me</sup> Lemoine, l'aînée, par l'original ». Ne serait-ce pas cette dame Lemoine qui avait signé à l'acte de baptême de Jacques-Antoine? Dans tous les cas, ce portrait présente un réel intérêt pour la biographie de l'artiste, qui avait alors trente-deux ans.

Nous possédons un portrait de M<sup>me</sup> Le Hayer (née Françoise le

<sup>1.</sup> Costumes et Annales des grands théâtres de Paris, par Le Vacher de Charnois, 1786-1789, 7 vol.

Cornu de Bimorel, aïeule maternelle de Zoé-Rosalie-Françoise Guesdon du Lesmont), par Lemoine. D'après l'inscription du temps placée au revers de l'encadrement, M<sup>mo</sup> Le Hayer était une très proche parente de M<sup>mo</sup> du Boccage, la femme de lettres. Ce dessin au crayon noir, rehaussé très légèrement de pastel, porte l'inscription : « Dessiné à Rouen par Lemoine, 1785 ».

De la même date est un portrait d'abbé, aux trois crayons, modelé par hachures et relevé de gouache, qui appartient à

M. R. Garreta. On lit au bas du passe-partout, de la main de l'artiste : « Dédié à Mudame Langlois par son très humble et obéissant serviteur Lemoine en décembre 1785 ». Au Salon de la Correspondance de la même année figurait un portrait de Mme Lebrun, assise sur un rocher dans un paysage. Ce pourrait être celui de M<sup>me</sup> Vigée, la grande artiste si célèbre par ses portraits, la femme du critique d'art et marchand de tableaux Lebrun, dont Lemoine était sans doute le client



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> LE HAYER
CRAYON ET PASTEL, PAR J.-A.-M. LEMOINE
(Collection de l'auteur.)

La date de 1788 est écrite, avec la signature de Lemoine, sur deux portraits d'un homme et d'une femme àgés, dessins aux trois crayons, qui appartiennent au musée de Rouen.

Le musée de Louviers conserve un dessin important de l'artiste, lavé à l'encre de Chine et représentant un personnage déposant une couronne sur une stèle que surmonte un buste de femme. Il est signé « Lemoine del. 1791 ». Ce dessin rappelle un peu ceux de Hoin, l'artiste dijonnais également méconnu dont M. le baron Portalis a publié dans la Gazette des Beaux-Arts une excellente biographie<sup>1</sup>.

La même date était inscrite sur un portrait d'homme au pastel,

<sup>1.</sup> Années 1899, t. II, et 1900, t. I.

indiqué par Émile Galichon¹ et signé : « Lemoine fecit, 1791, décembre ».

Un portrait de Mirabeau en miniature sur une boîte, portant cette même date, a figuré en 1912 à l'Exposition de la miniature à Bruxelles (n° 926), prêté par M. François Flameng<sup>2</sup>.

Un portrait de M<sup>ne</sup> Lemaire fut offert par Lemoine le 1<sup>er</sup> janvier 1793. Cette jeune fille est costumée pour un bal, en tricoteuse, la tête couverte d'un mouchoir blanc dont les coins sont noués



COURONNEMENT D'UN EUSTE DESSIN A L'ENCRE DE CHINE, PAR J.-A.-M. LEMOINE (Musée de Louviers.)

sur le devant, avant sur les épaules un fichu noir laissant voir un transparent de mousseline blanche. M11e Lemaire épousa ensuite M. Delaporte, un négociant de Rouen. Ils habitaient alors une partie de l'hôtel de Bourgtheroulde, qui fut brûlée dans un incendie où leurs deux enfants disparurent avec leur servante. Ce portrait, qui appartient à Mme Aubé, est signé : « Lemoine, 1793, 1er janvier ». Il est au crayon noir, saucé à l'estompe et légèrement rehaussé de pastel.

De cette même année figurait à l'Exposi-

tion de Bruxelles de 1912 une miniature importante de Lemoine, appartenant à M<sup>me</sup> Porgès : les enfants de Montesquiou dans un parc<sup>3</sup>.

Un portrait d'homme en miniature, signé « Lemoine », qui fait partie de notre collection, porte aussi la date de 1793. Les vêtements sont traités avec la même franchise et la même habileté que

<sup>1.</sup> Chronique des Arts, 20 septembre 1866.

<sup>2.</sup> Un autre portrait d'homme en miniature (boîte) avait été envoyé par M. Doistau à cette même exposition (n° 928).

<sup>3.</sup> P.-A. Lemoisne, L'Exposition de la Miniature à Bruxelles, Bruxelles, G. van Oest, 1912, pl. 144.

dans les miniatures de Hall, dont Lemoine se rapproche de très près dans l'exécution de ces accessoires.

Au Salon de Paris de 1795 figure une miniature représentant les deux filles de l'auteur brûlant des fleurs sur le tombeau de leur mère, morte, comme on l'a vu, en 1794, et qui leur apparaît.

Au mème Salon l'artiste exposait également plusieurs portraits en

miniature, notamment ceux des citoyennes Candeille et Desgarcins, de la Comédie-Française. Julie Candeille s'était rendue célèbre en 1792, par son rôle de la Belle Fermière. On l'appelait au théàtre « la belle Julie ». Elle remplit le rôle de la déesse Raison à l'église Saint-Gervais, de même que Mile Aubry, la danseuse de l'Opéra, à Saint-Eustache, et Sophie Momoro à Saint-Andrédes Arts1.

Lemoine continuait d'être au temps de la Révolution un des portraitistes ordinaires du monde des théâtres. Il expose au Salon de



PORTRAIT DE L'ARTISTE,
DESSIN, PAR J.-A.-M. LEMOINE
(Collection L. de Montgermont.)

Paris de 1796 les portraits dessinés de la citoyenne Rose Gontier, dans le rôle de Perrette (de Fanfan et Colas); de la citoyenne Dugazon, dont le rôle de Nina, dans la pièce de Dalayrac, fut le triomphe; de la citoyenne Cretu, l'actrice du théâtre de Bordeaux; du citoyen Pascaly; le portrait de l'auteur par lui-même, avec plu-

1. A l'Exposition de la Bibliothèque Nationale en 4906, M. Alphonse Kann avait envoyé un portrait en miniature d'un homme à cheveux blancs, vêtu d'un gilet jaune, signé « Lemoine, 1795 » (n° 344). A cette même exposition, on voyait le portrait d'une dame en miniature, par Lemoine, portant un fichu retenu par une rose et un large ruban dans les cheveux, de la collection du baron de Schlichting (n° 343).

sieurs portraits sous le même numéro. Ce portrait de Lemoine a fait partie de la collection de M. Alfred Beurdeley; il appartient actuellement à M. Louis de Montgermont. C'est un dessin lavé à l'encre de Chine et signé « Lemoine se ipsum del ».

Au Salon de Paris de 1798, on peut noter plusieurs portraits à la pierre noire : le portrait du « citoyen Fragonard » qui est Honoré Fragonard; les portraits du citoyen et de la citoyenne Lecouteulx (qui étaient de Rouen); un portrait du citoyen Lezurier, assez vrai-



PORTRAIT DE M<sup>ile</sup> MAILLARD, DE L'OPÉRA DESSIN, PAR J.-A.-M. LEMOINE (Collection de M. Paulme.)

semblablement Lezurier de la Martel qui fut, en 1815, maire de Rouen; celui du citoyen Lafosse et une tête d'étude.

Deux dessins crayon noir estompé et légèrement gouachés sont signés tous deux: « Lemoine fecit 1798 ». Ils appartiennent à M<sup>me</sup> Du Buit. Ce sont les portraits de son grandpère et de son arrièregrand-père, Édouard Ouesnel et Prosper Ouesnel. Deux autres portraits de personnes de la même famille, exécutés avec les mêmes

procédés, se trouvent chez M<sup>me</sup> Quesnel-Pouyer. Ce sont ceux de Louis-Thomas Quesnel Écuyer, échevin de Rouen et de sa femme née Thérèse de la Vigne. Ils sont signés « *Lemoine 1798* ».

En cette même année Lemoine dessina le portrait de M<sup>1le</sup> Maillard de l'Opéra, qui avait rempli le ròle de la déesse Raison en 1793. C'était, dit Mayer, « une beauté épaisse et presque colossale, avec une voix terrible, des membres musculeux et des mouvements de bacchante ». Le portrait de M<sup>me</sup> Molé, sœur de Molé, l'acteur célèbre, est signé : « Lemoine del 1798 ». Il présente les mêmes caractères d'exécution que le précédent. On lit au dos du carton sur lequel ce dessin est fixé l'inscription autographe suivante ; « Lemoine, rue

des Petits-Carreaux », adresse que nous avons déjà relevée sur l'acte cité précédemment et qui se trouve sur le livret du Salon de 1796.

Il existe également un portrait dessiné par Lemoine de M<sup>lle</sup> Contal, l'actrice qui fut si bonne interprète de Molière et de Marivaux. Il est signé : « *Lemoine 1804* ». Ces portraits d'actrices appartiennent à



PORTRAIT DE L'ACTRICE MMS MOLÉ, DESSIN DE J.-A.-M. LEMOINE (Collection de M. Paulme.)

M. Paulme, ainsi qu'une miniature de M<sup>ne</sup> Molé, signée « Lemoine ». En 1801, l'artiste expose un grand portrait de son ami le Rouennais, Pierre-Alexandre-Laurent Forfait, alors ministre de la Marine, plus tard correspondant de l'Académie des Sciences¹. Ce portrait d'apparat, d'une facture très soignée dans les détails, est au musée de Rouen. Le ministre est représenté debout dans son cabinet de tra-

<sup>1.</sup> Né à Rouen en 1752, mort dans cette ville en 1807.

vail orné du buste de Bonaparte sur le socle duquel on lit : « Le-moine pinxit an X ». Ce portrait est remarquable d'exécution, la tonalité générale en est harmonieuse; les détails du costume et les accessoires du mobilier sont habilement traités. Il peut incontestablement tenir sa place à côté des meilleurs portraits d'un Gérard.

A propos d'un autre portrait à l'huile de l'artiste, sa fille écrit, dans sa lettre déjà citée : « Il fit un portrait à l'huile par lui-même. Ce portrait, à l'âge de quarante-neuf ans, fut exposé au Salon du 2 septembre 4800 [Salon du Louvre] et il eut les suffrages du célèbre David et de beaucoup d'autres artistes de distinction. »

Au Salon de 1804, Lemoine expose encore des portraits sous le même numéro; en 1806, plusieurs portraits dessinés et des portraits de femmes sans doute d'assez petites dimensions. Au Salon de 1810 figure le portrait de M. Rode (le violoniste et compositeur de musique bien connu, premier violon de l'Empereur de Russie, après avoir été premier violon de l'Empereur des Français). En 1812, Lemoine envoie au Salon le portrait de M. Levasseur père, violoncelliste de la musique particulière de l'Empereur et de l'Académie impériale de Russie; en 1812, un portrait d'homme, dessin; en 1817, un portrait d'homme peint sur porcelaine et un portrait de M. D., dessiné au crayon noir. La fille de Lemoine nous apprend, en effet, qu'à partir de 1813, il se livra à la peinture sur porcelaine, où il réussissait à merveille.

Lemoine mourut à Paris, rue Jean-Jacques Rousseau, le 7 février 1824<sup>1</sup>. Vingt-deux jours avant de mourir, nous dit sa fille, il fit un portrait à l'aquarelle et, avant de tomber malade, il avait commencé un portrait dessiné de M. Parent, peintre sur porcelaine du Roi<sup>2</sup>.

4. « L'an 1824, le 7 février, à dix heures du matin, par devant nous, maire du 3° arrondissement de Paris, faisant fonction d'officier de l'État civil, sont comparus les sieurs Antoine-Marie Lemoine, rentier âgé de 44 ans, demeurant rue de Poitou, à Paris, neveu du défunt et Jean le Boucher, employé âgé de 52 ans, demeurant à Paris, bâtiment des Petits-Pères, lesquels nous ont déclaré que Jacques-Antoine-Marie Lemoine peintre, âgé de 72 ans et 1/2, né à Rouen, veuf d'Agathe-Françoise Bonvallet, est décédé à Paris, en sa demeure, rue Jean-Jacques Rousseau, 3, aujourd'hui à 4 heures du matin, notamment les signatures des témoins et du docteur Lévêque de la Gource. » (Greffe du Tribunal de la Seine, Ville de Paris, 3° arrondissement.)

2. La collection des Goncourt, vendue à l'hôtel Drouot en février 1897, contenait une œuvre de Lemoine, dessin estompé à la sauce : « une femme posée à contre-jour, devant une fenêtre, entre une toilette et un pupitre à musique. »

M. Gaston Verdé-Delisle possède un album de dessins et de croquis du peintre rouennais, qui provient des ventes Destailleur. Il renferme deux portraits de la fin du xvm² siècle, trois croquis dans la manière de Cochin, des académies et des caricatures d'atelier.

On a pu voir par ce qui précède que, dans l'ensemble de son œuvre, ainsi que l'écrit sa fille, Lemoine « se livra plus particulièrement au genre du portrait en miniature et en grand ».



PORTRAIT DE M. FORFAIT, MINISTRE DE LA MARINE ET DES COLONIES

PEINTURE PAR J.-A.-M. LEMOINE

(Musée de Rouen.)

Le monde de théâtre, où son caractère enjoué, autant que son talent, lui avait donné ses entrées, lui offrit pour modèles les plus charmants visages. Le portraitiste des actrices de Paris s'essaya à Rouen dans la peinture décorative. Il était l'auteur du plafond du théâtre des Arts, non pas celui qui fut détruit par l'incendie de 1876, et qui n'avait, d'ailleurs, aucune valeur artistique, mais le plafond précédent, qui représentait l'apothéose de Corneille. Voici la description qu'en a faite M. Albert Grand : « C'est une œuvre très belle et très remarquable. Il représente l'apothéose du grand Corneille couronné par la tragédie entourée de divers personnages des principales pièces de l'illustre poète du Cid et d'Horace.

« La Sculpture et la Peinture s'empressent de reproduire les traits du grand tragique, tandis que la Renommée s'élance d'un geste plein d'ampleur et de mouvement pour proclamer à l'univers le nom du grand génie rouennais. Apollon baigné dans la lumière apparaît couronné de lauriers, tandis que dans le bas du tableau le Temps frappe de sa faux la Haine, l'Envie et les autres passions basses qui s'attaquent à la gloire de Corneille<sup>1</sup>. »

Ce plafond a malheureusement disparu. Enlevé par le directeur des théâtres de Rouen en 1859 et mis aux enchères en salle des ventes. il fut adjugé pour une trentaine de francs à un amateur rouennais, qui, trouvant la toile trop endommagée, la fit dépecer.

Il existait aussi de Lemoine une toile de fond que l'on exposait chaque année le 6 juin au Théâtre des Arts, à la célébration de l'anniversaire de la naissance de Corneille. Elle représentait le poète dans sa bibliothèque. Cette toile de fond a disparu comme le plafond du théâtre des Arts, qui était d'une tonalité très claire.

La perte de ces toiles est d'autant plus regrettable, qu'actuellement nous ne connaissons pas d'œuvres d'une certaine importance de Lemoine. Il faudrait croire, selon ce qu'a écrit sa famille, qu'il se serait surtout adonné au portrait, ou que le temps aurait détruit la majeure partie de ses grandes compositions. Le témoignage apporté dans l'enquète de 1866, par M. Albert Grand, est également à rappeler : « J.-A. Lemoine a été iniquement dépossédé de ses œuvres. Le fait que j'avance ici est très grave, mais je vous en garantis l'authenticité. Cette fraude m'a été démontrée à plusieurs reprises et en dernier lieu par un tableau restauré par moi². »

Citons, pour finir, ce passage du rapport nécrologique annuel lu devant la Société d'émulation de Rouen, le 9 juin 1824, par M. Houel, avocat, secrétaire perpétuel de la Société. Après avoir

<sup>1.</sup> Chronique des Arts, 11 novembre 1866.

<sup>2.</sup> Ibid., 13 octobre 1866.

confirmé les inventions de l'artiste, signalées par sa fille, le rapporteur termine ainsi : « Sa manière favorite était l'estompe et l'on voit dans cette ville plusieurs portraits faits par lui avec ce procédé expéditif et convenable à la vivacité de son esprit ; ils sont d'une ressemblance exacte. Il peignit aussi sur porcelaine. Notre collègue cultivait encore la musique, en sorte que l'on eût cru qu'il n'avait voulu qu'embellir sa vie des choses qui lui procuraient de la réputation et qui lui donnaient les moyens d'élever sa famille d'une manière distinguée Notre confrère était d'une gaieté inaltérable et jusqu'à soixante-douze ans il a conservé l'aménité de son caractère. Une maladie inflammatoire l'a enlevé le 7 février dernier. Au lit de mort il a béni ceux qui l'entouraient avec une douceur philosophique et religieuse, laissant encore l'exemple d'une vie heureuse passée sans autre ambition que celle du talent. »

GASTON LE BRETON



PORTRAIT D'HOMME

MINIATURE, PAR J.-A.-M. LEMOINE

(Collection de l'auteur.)

## UNE LITHOGRAPHIE INÉDITE D'EUGÈNE DELACROIX



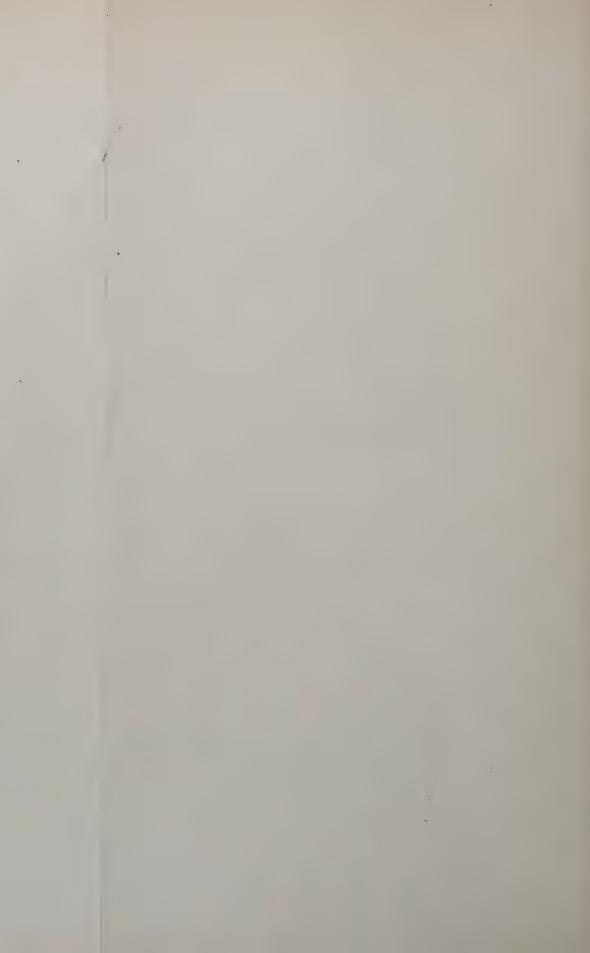
et en Algérie n'a duré que six mois (décembre 1831-juillet 1832) et ne s'est jamais renouvelé, mais l'artiste avait gardé de cette vision une impression tellement vivace et féconde qu'elle persista durant trente ans, et que la dernière toile qu'il ait pu achever (La Perception de l'impôt arabe) était encore sur son chevalet lorsqu'il dut s'aliter pour ne plus se relever.

Outre les grandes compositions dont il avait trouvé l'inspiration première au cours de ses chevauchées, de ses campements sous la tente ou de ses quarantaines, outre les deux albums recueillis par le duc d'Aumale et par Philippe Burty, dont MM. André Marty et Jean Guiffrey nous ont récemment donné la parfaite figuration et l'instructif commentaire, Delacroix avait rapporté toute une série de croquis pris un peu partout et en toutes circonstances dont il avait un moment songé à tirer l'illustration d'un texte qu'il se proposait d'écrire, et voici l'un des vestiges de ce projet que la Gazette des Beaux-Arts met sous les yeux de ses lecteurs. C'est à la vente posthume même du maître (février 1864) qu'elle avait acquis, sous le n° 707, deux pierres lithographiées à la plume : l'une d'elles (Femmes [juives] d'Alger) avait seule servi pour accompagner

<sup>1.</sup> Femmes d'Alger (1834) [Louvre]; Chef arabe visitant une tribu (1837) [musée de Nantes]; les Convulsionnaires de Tanger (1838) [coll. James-J. Hill à Saint-Paul (Minnesota)]; Noce juive (1839) [Louvre]; Muley abd el Rhaman (1845) [musée de Toulouse]; Bouffons arabes (1848) [musée de Tours]; Pirates enlevant une jeune fille (1853); Chasse au lion (1855) [musée de Bordeaux]; Bords du fleuve Sebou (1859), etc., etc.



MULETIERS DE TETUAN.



# UNE LITHOGRAPHIE INÉDITE D'EUGÈNE DELACROIX 41

un article de Philippe Burty sur Eugène Delacroix au Maroc (1er août 1865). A quarante-neuf ans de distance, qui pourrait dire pourquoi le second article, annoncé à la fin du premier, ne parut jamais et comment les Muletiers de Tetuan sont demeurés ignorés et inédits jusqu'à ce jour? Les notes de Burty ne m'ont rien révélé à ce sujet, et il a réimprimé en 1877 dans Maîtres et Petits Maîtres l'article de 1865 sans y ajouter aucun commentaire; un autre article paru dans l'Art (1880) et préparé pour une nouvelle série des Maîtres et Petits Maîtres sur le séjour du peintre à Alger ne renferme pas d'allusion à ce projet avorté. Le sort bizarre des Muletiers de Tetuan, émergeant de l'oubli au bout d'un demi-siècle, confirme une fois de plus que nul ne peut tirer l'horoscope d'une œuvre d'art, puisque cette mince lame de pierre a survécu à toutes les chances de destruction, alors que le Cardinal de Richelieu disant la messe au Palais-Royal, disparu en 1848 lors du pillage de ce palais, le Justinien composant ses lois, placé au Conseil d'État, et le Salon de la Paix de l'Hôtel de ville de Paris ne sont même plus aujourd'hui des cendres et des décombres.

MAURICE TOURNEUX





LE COURONNEMENT DE L'AMOUR, DESSUS DE GLACE, CAMAÏEU BRONZE
(ATELIER P. JACQUEMART 1798

(Collection de M. Ch. Follot.)

### PAPIERS PEINTS DE L'ÉPOQUE NAPOLÉONIENNE

A Révolution, qui se montra si funeste aux industries de luxe, épargna le papier peint égalitaire. Bien plus, la crise monétaire, qui contraignit à l'économie les grosses comme les petites bourses, favorisa tellement sa diffusion que le nombre des manufactures, au lieu de diminuer, augmenta. Aux environs de 1795, quand les salons rouvrirent leurs portes, on eut recours au papier de tenture pour mettre à la mode les appartements délaissés. Les fabricants rivalisèrent d'ingéniosité pour découvrir des sortes inédites et renouveler un art qui avait produit des chefs-d'œuvre sous l'inspiration de Réveillon, d'Arthur, de Windsor.

Renouveler? C'est beaucoup dire. Dans les dernières années de l'ancien régime, en même temps que les modèles atteignaient une perfection de goût et d'élégance qu'ils n'ont peut-être jamais dépassée, la gravure et l'impression des planches acquéraient une sûreté d'exécution correspondante. On pouvait espérer découvrir des procédés plus expéditifs et moins coûteux : il ne fallait pas prétendre à une meilleure technique industrielle.

Les fabricants du Directoire et du Consulat ne l'essayèrent pas. Ils reprirent la tradition au point où l'avaient laissée leurs prédécesseurs <sup>1</sup>. Non seulement ceux d'entre eux qui n'avaient pas

1. Cf. H. Clouzot, La tradition du papier peint en France au xviie et au xviiie siècle. Gazette des Beaux-Arts, 1897, t. VII, 2e période, p. 132.

suspendu leur fabrication pendant la Révolution, comme Damiens, Legrand, Robert, Simon, et mème Jacquemart et Besnard, successeurs de Réveillon, se gardèrent de modifier leur outillage et leur main-d'œuvre, mais encore les maisons nouvelles engagèrent le personnel des ateliers disparus. On recommença à manier la planche et la brosse comme avant l'abolition des corporations et des jurandes.

Rien de plus édifiant à cet égard que la curieuse série de papiers peints édités de 1794 à 1814 par ces fabricants d'autrefois, et exposés par M. Charles Follot, un de leurs émules d'aujourd'hui, au château de la Malmaison. Si les sujets sont à la mode du jour, antiques, symboliques et guerriers, le graveur les a traités comme il l'aurait fait sous Louis XVI, avec ces fortes tailles bien séparées, ces coups de force hardis, ces rentrées d'une parfaite justesse, qui détachent les plis de draperies, indiquent les muscles, forment des teintes et des demi-teintes, et donnent aux « grisailles » de cette époque le modelé de véritables estampes.

Certes, il y a des degrés dans l'habileté des tailleurs de bois. Les meilleurs sont les plus anciens, les survivants de la belle époque. Il ne faut pas s'étonner de les trouver chez Pierre Jacquemart, qui ne fait que continuer la tradition de Réveillon quand il ne réimprime pas tout simplement ses planches. On peut voir à la Malmaison de savoureux modèles de sa facon. M. Charles Follot en conserve de plus beaux encore dans les albums de référence providentiellement sauvegardés par la piété filiale des descendants de Jacquemart 1. Nos graveurs modernes pourraient-ils mieux faire que ces motifs antiques de 1796, figurant sans doute l'Été et l'Automne, où des Amours présentent des fleurs et des fruits à des nymphes que l'on dirait échappées au crayon de J.-B. Huet? La coloration, d'une discrétion charmante, est indiquée par des planches de rentrée sagement distribuées. On aime à se représenter ces jolies estampes collées sur un paravent ou un dessus de glace. On voit moins bien leur place dans un ensemble décoratif.

Les tentures murales, telles que les exécutent à cette époque Jacquemart et ses concurrents, obéissent à l'esthétique de Prieur, de Fay, de Lavallée-Poussin. C'est le panneau-arabesque en hauteur, avec ses accessoires obligés, vases de fleurs au naturel, faunes ou Amours élevant des rinceaux fleuris, sujets antiques en médaillons.

<sup>1.</sup> Ces modèles avaient été donnés par M. Jacquemart et M<sup>me</sup> Delamotte, sa sœur, au regretté Félix Follot, père de M. Charles Follot, organisateur et rapporteur du Musée rétrospectif des papiers peints à l'Exposition de 4900.

La date ne se révèle que par des détails insignifiants, un ruban tricolore servant d'attache, une charrue, une ruche d'abeilles remplaçant des groupes d'Amours. Le *Triomphe de la loi* (4795), avec sa corbeille de roses, ses guirlandes, ses arabesques, sa figure de la Justice assise sous un palmier enrubanné non loin d'une pyramide

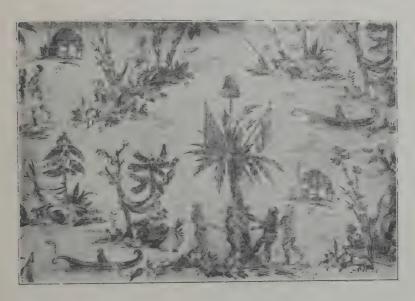
LE TRIOMPHE DE LA LOI,
TENTURE POLYCHROME
(ATELIER P. JACQUEMART, 1785)
(Collection de M. Ch. Follot.)

(souvenir de la campagne d'Égypte) pourrait être signée Cietti ou Prieur.

Les sortes courantes n'ont pas non plus beaucoup évolué. C'est tout l'assortiment de Réveillon, corbeilles de fleurs ou de fruits, treillages et charmilles, bouquets ou fleurettes détachées, dessins de perse ou petites scènes à personnages, parfois copiées sur des motifs de Jouy ou d'autres manufactures. comme cette curieuse Abolition de l'Esclavage (1795), symbolisée par des nègres dansant en rond autour d'un arbre de la Liberté, dont nous avons retrouvé la toile imprimée dans la collection de Mme Mayoux. Seuls les attributs se modifient : cocardes, bonnets de la Liberté, couronnes de lauriers, boucliers et glaives, guirlandes de chêne, médaillons de Hoche ou de Barra, — en même

temps que l'infusion d'antique, déjà si avancée à la fin de l'ancien régime, prend, à mesure qu'on avance dans le siècle, des proportions inquiétantes. Les motifs dont on peut en toute sûreté attribuer l'invention à Jacquemart, comme cette tenture (4801) où des palmiers alternent avec des montants de roseaux leurs troncs enrubannés et leurs feuillages dressés en chapiteaux corinthiens, ne font pas oublier les modèles à l'ancienne mode.

N'insistons pas non plus sur les frises architecturales, les plinthes imitant le bois et le marbre, les décors à fond d'or ou à paillettes d'argent, et oublions tout ce faux apparat devant l'invention charmante qui valut à Jacquemart les suffrages du jury de 1806: le papier mousseliné ou linon-batiste. De tons bleu, mauve ou rose tendre, cette fraiche tenture, avec sa trame légère, ses broderies ou ses à-jour donnant l'impression d'un tissu transparent



NÉGRES FÊTANT LA LIBERTÉ, TOILE IMPRIMÉE POLYCHROME (VRRS 1795)

(Collection de Mm. Mayoux.)

sur fond de couleur, compose bien le décor rêvé pour la chambre à coucher d'une Joséphine ou d'une Récamier 1.

Pourquoi faut-il que la mode y ait ajouté des frises à dessins grecs où le feston, formé par des « tontisses » de laine noire imitant le velours, a l'air d'une bordure de deuil sur un ciel d'azur ou, pour rester dans la note mythologique, d'une tache d'encre sur des doigts de rose?

Vers le milieu du xix<sup>e</sup> siècle on imagina, dans les intérieurs riches, de plisser sur le mur les étoffes au lieu de les tendre. « On calculoit sans doute », dit M<sup>me</sup> de Genlis <sup>2</sup>, « que de cette manière l'au-

2. Mémoires, t. V, p. 15 (cité par Havard).

<sup>1.</sup> Cette fabrication ingénieuse consistait à étendre sur le papier préalablement garni d'un fond bleu, rose ou mauve, une couche de blanc non adhésif que l'on enlevait en partie en y appliquant une pièce de mousseline.

nage étoit infiniment plus considérable et que cela étoit beaucoup plus magnifique... Comme on savoit en général que la symétrie étoit bannie des jardins, on en avoit conclu que l'on devoit aussi l'exclure des appartemens et l'on posoit toutes les draperies au hasard. Ce désordre affecté donnoit à tous les salons l'aspect le plus



L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE,

TENTURE POLYCHROME
(ATELIER P. JACQUEMART, 1795)

(Collection de M. Ch. Follot.)

ridicule; on croyoit être dans des pièces que les tapissiers n'avoient pas encore eu le temps d'arranger. »

Le papier peint — art par excellence de la contrefaçon — ne pouvait manquer d'imiter ces draperies plissées. Chose curieuse : ce n'est pas Jacquemart qui semble avoir eu la vogue pour ces nouveaux modèles, mais un de ses confrères, un provincial récemment implanté à Paris, Joseph Dufour, de Mâcon.

Ce n'était pas le premier venu que ce fabricant audacieux qui s'était déjà fait connaître aux Expositions des produits de l'industrie par ses dessins à couleurs solides et par ses tentures à personnages. Après son succès de 1806, il s'installa rue Beauveau, n° 17, dans le faubourg Saint-Antoine, et se

montra bientôt en mesure de concurrencer les meilleurs ateliers parisiens. Singulier décor, cependant, que ces draperies « d'après nature »! Au lieu d'une tenture unie ou à dessin continu, la pièce que l'on voulait décorer était partagée dans le sens de la hauteur en panneaux étroits, séparés par des thyrses, des lances, des victoires, des retombées de guirlandes, des ornements d'architecture, entre lesquels descendait une longue draperie imitant la soie plissée. Dufour variait ses dessins. Parfois il figurait les plis dans le sens de

la largeur comme pour un store à l'italienne. Plus souvent il les allongeait de la frise à la plinthe en forme de rideaux, et la position des embrasses, remontées à mi-hauteur de la draperie ou descendues presque à la lisière, déterminait des retroussés inattendus. Une guirlande de même tissu, agrémentée de passementeries, de fieurs ou d'ornements en faux or, courait sur la frise et complétait moins heureusement le décor<sup>1</sup>.

Quel que soit le mérite d'exécution de tels modèles et la fraîcheur de leurs tons clairs, ils n'auraient pas suffi à doter Joseph Dufour, auprès de la postérité, d'une renommée de bien bon aloi, si le fabricant de la rue Beauveau n'avait pas laissé son nom à la plus belle série de tableaux en grisaille exécutée à l'époque impériale, et peut-être à n'importe quelle époque.

L'invention du genre ne lui appartenait pas. Au xviiie siècle, et peut-être au xviiie, les faiseurs de « tontisses » s'évertuaient à imiter avec leurs tapisseries de laine hachée les paysages, les marines et même les scènes à personnages des hautes-lisses.



HOCHE ET BARRA, TENTURE POLYCHROME
(ATELIER P. JACQUEMART, 1795)
(Collection de M. Ch. Follota)

La découverte de l'impression à la planche gravée avait fait abandonner ces tableaux de grandes dimensions. Au début du xixe siècle, si le papier peint traitait encore de grandes figures, c'était isolément ou par groupe de deux ou trois. On les appliquait à des paravents, à des dessus de portes, comme ces Sacrifices au paganisme, imprimés chez Jacquemart en 1796 et exposés à la Malmaison. Mais en 1804, un industriel du Haut-Rhin, Jean Zuber, de Rixheim, imagina d'exécuter une tenture de seize lés donnant en dessin continu une série

1. L'Exposition de la Malmaison montre des étoffes plissées de Dufour datées de 1808, 1810, 1812, 1820.

de *Vues de Suisse*, et ne recula pas devant le nombre formidable de planches gravées qu'une semblable impression exigeait. La nouveauté eut un tel succès qu'à l'Exposition de 4806 elle avait déjà des imitations: une *Bataille d'Austerlitz*, exécutée par Jourdan, Villars et Cie, des *Voyages du Capitaine Cook*, fabriqués par Joseph Dufour.

Nous n'avons jamais vu cette dernière tenture, où les contemporains reconnaissaient « ce que l'art a produit de plus curieux en ce genre », et nous n'acceptons ce jugement que sous bénéfice d'inventaire. Les compositions poncives que Fragonard fils dessinait deux ans plus tard pour l'atelier, en prenant pour sujets les *Douze mois de l'année*, et qu'on imprimait en camaïeu feuille morte ou cuivre rouge d'un si désagréable effet, peuvent nous faire hésiter sur le goût de Joseph Dufour. Mais en 1814 l'industriel de la rue Beauveau s'adressa à Louis Laffitte, dessinateur du cabinet du roi, et mit au jour son grand décor en grisaille *Psyché et Cupidon*.

C'est une merveille.

En une série de tableaux qui forment par leur ensemble une décoration de vingt-six mètres de longueur sur deux mètres de hauteur, l'artiste a figuré tous les épisodes de la fable : Les Parents de Psyché consultant l'oracle, Psyché enlevée par les Zéphyrs, Psyché au bain, Psyché montrant ses bijoux à ses sœurs, Psyché voulant poignarder l'Amour, Psyché abandonnée, Psyché recueillie par un pêcheur, Psyché rapportant un verre d'eau de Jouvence, Psyché allant aux Enfers, Psyché revenant des Enfers, Réconciliation de Vénus et de Psyché, Hymen de Psyché à Cupidon.

Figures, draperies, accessoires sont admirablement traités dans le goût de Gérard ou de Girodet. Le cadre d'architecture néo-antique, avec de savantes perspectives, donne à ces tableaux une noblesse et une grandeur bien faites pour plaire à une époque d'apparat et de pompe officielle. Tout le décor est en grisaille rehaussée de sépia, distinction suprême que l'on apprécie d'autant mieux qu'on peut la comparer, à la Malmaison, au coloriage des paysages suisses de Jean Zuber. La gravure, exécutée d'après des cartons de Mader père, est large, nette, bien nuancée. L'admiration s'impose, indépendamment de toute difficulté vaincue : c'est bien là, on en conviendra, un des caractères des véritables œuvres d'art 1.

Dufour, à notre connaissance, ne renouvela pas ce coup de maître, bien que d'autres tentures sorties de ses ateliers ne soient

<sup>1.</sup> Il fallut graver plus de  $4\,500$  planches pour imprimer les vingt-six lés (soit environ quatorze mètres) de ce décor, .

pas dépourvues de mérite. Elles appartiennent d'ailleurs à une date un peu postérieure, voisine de 4825, comme ce charmant décor en grisaille intitulé Les Fêtes grecques, dessiné par l'habile Mader père, Paul et Virginie, d'après Brocke, Les Incas, et, en coloris, ces étonnantes Aventures de Télémaque qui excitaient les plaisanteries des commensaux du père Goriot dans le salon de la pension Vauquer.

Quant aux Campagnes d'Italie, qui décorent maintenant la Mal-



PSYCHE AU BAIN, GRANDE TENTURE EN GRISAILLE D'APRÈS LOUIS LAFFITTE

(ATELIER JOSEPH DUFOUR, 1814)

(Collection de M. Desfossé.)

maison de leurs cinq épisodes guerriers: Traversée du Mont Saint-Bernard, Entrée des Français à Milan, Bataille du Pont d'Arcole, les Français à Rome, Le Siège de Naples, nous ne les croyons pas antérieures à 1830. Des compositions de cette nature n'auraient pas été de mise ni surtout de vente sous le gouvernement de Charles X.

Nous voilà loin du Directoire et des successeurs de Réveillon. Il faut pourtant revenir en arrière pour rendre justice à quelques fabricants du début du xixe siècle, dont la renommée plus modeste mérite cependant de nous arrèter. A l'inverse de la toile imprimée,

dont l'industrie était répandue à peu près dans toute la France, Paris excepté, la fabrication du papier peint se trouvait concentrée dans la capitale où l'on ne comptait pas moins de cinquante ateliers plus ou moins importants. C'était en première ligne, nous l'avons vu, Jacquemart et Besnard, 39, rue de Montreuil, dans l'ancienne Folie Titon. Puis venaient Robert, boulevard Montmartre, plus tard place Vendôme, 27; Simon, rue Saint-Martin, puis boulevard des Italiens, 29, au Pavillon de Hanovre. Le Chansonnier aux portiques, après l'Exposition de 1806, mettait ces trois notables maisons sur le pied d'égalité dans ce couplet de mirliton:

Les papiers que chacun aime Sont d'Annonay ou d'Angoulême, Robert, Jacquemard, Simon Ont toujours un grand renom.

Remontaient également au règne de Louis XVI: Damiens, rue de Bussy; Moutrille, rue Vivienne; Legrand, qui avait sa fabrique rue d'Orléans, faubourg Saint-Marcel, et son magasin de vente place du Pont-Neuf, en face de la statue d'Henri IV. Il employait de bons dessinateurs, Méry père, Audouin, Legendre, dont quelques œuvres figurent à la Malmaison.

Parmi les nouveaux venus, Jacques Albert, rue du Bac, 15, occupait cent vingtouvriers dans ses deux manufactures; Daguet et Caffin, rue de Vendôme, 4, fabriquaient une spécialité de papiers satinés à reflets d'argent et des imitations de coutil. N'oublions pas Dodard, rue Ferdinand, 25; Legendre, l'ancien dessinateur de Legrand, rue de la Porte-Saint-Antoine, 5; Cartulat, gendre de Simon, rue Napoléon; Dauptain, rue Saint-Bernard, 8, fondateur d'une maison qui devint célèbre après 1830; Paulot, rue de Reuilly, 5, dont la Malmaison expose de charmantes figures de musiciens et de danseuses en grisaille.

En province, de rares manufacturiers fabriquaient pour la consommation locale des sortes courantes. Laigle avait un atelier fondé avant 1789 par les frères Fresneau (maison de vente à Paris près du Pont-Neuf). Il en existait un à Agen. A Périgueux, on trouvait une manufacture fondée par des Hollandais dès 1778. Bourier à Besançon, Mognat-Perrin et Wery à Vienne, Laugier et Coriolis à Nancy, Leslaguais père et fils à Caen, envoyaient leurs produits aux Expositions de l'Industrie.

Mais aucun de ces fabricants ne pouvait se poser en rival de l'industrie parisienne, tandis qu'en Alsace Jean Zuber se taillait une renommée capable d'inquiéter les plus solides maisons de la capitale. L'établissement remontait à 1790. Jean-Jacques Dollfus, chef d'une fabrique d'indiennes, avait créé pour son fils Nicolas à Mulhouse une fabrique de papier peint qui occupait une trentaine de tables d'impression. En 1797 l'établissement passa aux mains de Hartmann Risler et Cie, qui firent l'acquisition de l'ancienne commanderie de Rixheim, et Jean Zuber fut chargé de l'installation de la fabrique. En 1802 il en devint seul propriétaire et lui donna un tel développe-



BATAILLE DU PONT D'ARCOLE, GRANDE TENTURE GRISAILLE (ATELIER JOSEPH DUFOUB, VERS 1830)
(Château de la Malmaison.)

ment qu'il occupait quelques années plus tard trois cent cinquante ouvriers et exportait ses papiers en Italie, en Allemagne, en Danemark, en Suède, en Russie.

Zuber s'était attaché un peintre de fleurs de la manufacture des Gobelins, J.-L. Malaine, que la Révolution avait forcé à émigrer. Le vieux dessinateur n'avait rien changé à sa manière. Il peignait pour l'atelier de Rixheim des vases de fleurs et des corbeilles avec les mêmes tons qu'il employait pour les hautes-lisses. On peut voir de sa façon à la Malmaison un bouquet de roses, de tulipes, de pivoines au naturel (1810) capable d'enthousiasmer les professionnels les plus difficiles. Mais cette transposition d'un genre dans un autre n'est pas toujours heureuse, et les fleurs moins « d'après nature » de

Jacquemart et de ses émules nous satisfont davantage. Mais que dire des *Vues de Suisse* dont nous avons déjà parlé et qui avaient pour auteur A.-P. Mongin? Adieu la gravure hardie, les tailles vigoureuses et largement espacées, les belles « rentrées » modelant les reliefs! Zuber ne connaît que les à-plat et les fondus. C'est du coloriage qui justifie, jusqu'à un certain point, le mépris des artistes pour le papier de tapisserie.

Ne soyons pas cependant trop sévères. Même avec ses défauts et ses erreurs, la technique du papier peint sous le Premier Empire conserve la saveur et la franchise naïve de ses débuts au xviiie siècle. Si elle tombe dans le travers trop commun de transporter dans un art ce qui peut être beaucoup mieux fait dans un autre, et de vouloir faire rendre au papier ce qui n'est pas déjà particulièrement beau dans la soie ou dans la mousseline, n'oublions pas que Charles Blanc n'a pas échappé au même reproche, et qu'il réserve dans sa Grammaire toute son admiration pour les équivalences, estampages ou veloutages, qui donnent « à une simple feuille de papier et de carton... le grain d'un tissu, le point des tapisseries anciennes, l'épaisseur des broderies au crochet, le relief des velours de Gênes... et jusqu'au bombement d'une étoffe capitonnée! » Sachons gré, en tout cas, aux fabricants de modèles de 1806 d'avoir évité les fâcheuses copies de style où vont s'égarer leurs successeurs de la seconde moitié du xixe siècle. Avec leurs décorations naïvement antiques et guerrières, leurs architectures compliquées, leur amour des tons bleus, roses ou café-au-lait, leur puéril abus des draperies plissées, ils laissent un ensemble critiquable peut-être, original à coup sûr.

HENRI CLOUZOT



#### LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE

#### LES PEINTURES ET LES DESSINS

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)



initiateur; mais il n'a jamais appliqué avec suite ni dans un esprit de système la doctrine de l'impressionnisme, si cette doctrine suppose essentiellement le plein air, le tableau exécuté directement devant la nature, la prédominance du paysage, l'emploi des tons purs et des touches séparées. M. Degas s'échappe et demeure isolé. M. Renoir, peintre

de figures avant tout, est sollicité en divers sens. L'impressionnisme a été créé par et pour M. Claude Monet. Ce nom ne fut pas, on le sait², trouvé ni adopté à l'origine par ceux qui devaient lui assurer une telle fortune; mais il exprime dans un raccourci suffisamment clair et exact ce qu'a voulu faire et ce qu'a fait M. Claude Monet.

Au cours de sa jeunesse, M. Monet a produit plusieurs grandes toiles où la figure humaine joue le rôle principal<sup>3</sup>. Dès lors, sa passion pour le paysage était impérieuse et lui paraissait digne de tous les

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1914, t. I, p. 387 et 441.

2. M. Th. Duret (Les Peintres impressionnistes, p. 47 et suiv.) a raconté comment les jeunes artistes qui s'étaient groupés autour de M. Claude Monet pour montrer en commun leurs œuvres donnérent leur première exposition en avril 4874 chez le photographe Nadar, 35, boulevard des Capucines. Les cinq toiles de M. Monet tirent particulièrement scandale. L'une d'elles avait pour titre Impression; soleil levant. Le public, par dérision, attribua le nom d'impressionnistes à M. Monet et à ses camarades. Ainsi le mot comme la chose appartient en propre à M. Monet et, après lui, à ceux qui, comme Pissarro et Sisley, tout en gardant leur sensibilité personnelle, ont subi profondément son influence.

3. Les plus remarquables sont Camille, dite aussi La Femme en vert (1866) et ce Déjeuner dans un intérieur (1868) qu'on a revu en 1912 dans la Galerie Manzi

et qui est aujourd'hui au Musée Staedel, à Francfort.

sacrifices. Depuis 1870, à l'exception de quelques magnifiques natures mortes, il n'a peint, il n'a voulu peindre que des paysages.

M. Claude Monet est un paysagiste d'une espèce particulière. Il a délibérément abandonné Paris et passé sa vie entière dans la solitude des champs; cependant ce qui l'attire, ce n'est ni la bucolique ou l'idylle de la campagne, ni l'architecture multiple, sévère, aimable ou somptueuse, de cette terre que nous habitons. Certes il est moins dédaigneux de la composition qu'il ne l'a cru luimême. Sans jamais viser au style, mot proscrit du vocabulaire en vigueur au café Guerbois, il y atteint souvent et certaines de ses œuvres ont une puissante beauté décorative. Mais il est presque indifférent au motif. Avant mème qu'il eût imaginé de peindre, sans changer son chevalet de place, plusieurs tableaux diversifiés par la nuance de l'heure, d'instinct il ne demandait au site choisi qu'un thème à développer lyriquement en y localisant les innombrables et fugitives féeries de la couleur et de la lumière.

Réaliste par la doctrine, par une doctrine qui venait plus peutêtre de son temps que de son fonds personnel, M. Claude Monet est surtout un poète. Ayant jeté son dévolu sur ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus changeant dans les spectacles de la nature, il s'est appliqué à son œuvre avec l'énergie obstinée qui était en lui. Il invente et perfectionne sans cesse une technique par laquelle cette boue liquide, plus ou moins ductile, qu'est sous d'autres pinceaux la peinture à l'huile devient une matière chatoyante et précieuse, un amalgame éclatant et incorruptible comme la céramique. Sa meilleure originalité est sans doute d'avoir traduit les impressions les plus subtiles dans la langue la plus robuste et d'avoir rendu l'insaisissable avec du solide.

L'évolution logique de M. Claude Monet l'entraîne toujours plus loin de la figure humaine. Dans le beau tableau du Bassin d'Argenteuil, il cède encore au besoin d'évoquer la présence de l'homme, de cet homme qui est l'hôte de la nature : il nous montre sur la rive et sur le fleuve quelques silhouettes de promeneurs ou de canotiers, vivement notées à l'exemple de Jongkind et de Boudin. A mesure qu'il avance dans son étude passionnée de l'atmosphère, il oublie ou dédaigne l'homme en face de l'univers. Il aime l'eau, le ciel et l'espace immense. Devant la mer, il prend des points de perspective encore inusités; il fréquente le sommet des falaises, d'où l'on découvre un plus vaste horizon de ciel et d'eau, Pour décrire cette rivière de Seine dont il observe le courant tranquille ou agité, fris-

sonnant sous la brise, doré par le soleil ou obstrué par les glaçons, il fait d'une barque son atelier. C'est ainsi qu'il peint un Matin sur la Seine (1897), ou l'îlot dont les buissons laissent voir à travers un filigrane d'ombre la côte de Vétheuil ensoleillée (1879).

Cependant il s'aperçoit que, pour un œil auquel aucune modification n'échappe, l'infini de la lumière et de la couleur est contenu dans un point limité de l'espace, et ce peintre de l'atmosphère en vient à se passer du ciel. La première suite de tableaux qu'il



Cliché Brann.

LE BASSIN D'ARGENTEUIL, PAR M. CLAUDE MONET

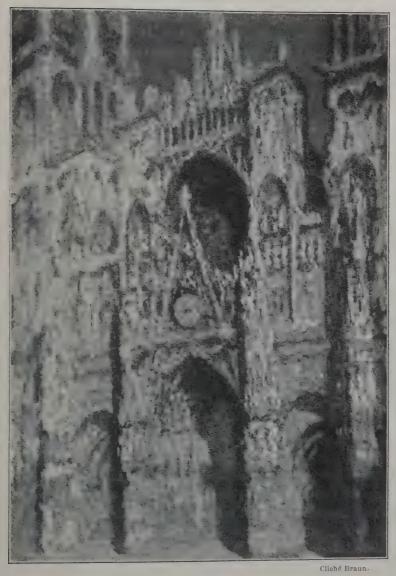
peignit systématiquement en « série », les Meules (1890-1891), illustre un motif très simple, mais où les lignes du terrain et de l'horizon se conforment encore aux données habituelles du paysage. La seconde « série », qui est représentée dans la collection Camondo par quatre toiles, est celle des Cathédrales (1894). Là, M. Claude Monet obéit sans réserve à son démon intime. D'une fenêtre située vis-àvis de la cathédrale de Rouen, il admire la tunique translucide, lamée d'or, tissée d'ombre, moirée de reflets, constellée d'escarboucles, que les heures successives des jours changeants jettent sur les colonnettes et les arcatures, et sur les vieilles pierres fouillées de sculptures, rongées par l'air et par le temps. Dans plusieurs de ces tableaux, il n'y a ni terrain ni ciel, et le peintre ne se demande pas si, en séparant un monument d'architecture du sol où il plonge comme un arbre ses racines et du firmament où, comme un arbre, il élève ses rameaux, si, en permettant aux lignes et aux contours de se volatiliser dans la lumière, il ne risque pas de faire une œuvre incompatible avec les exigences les plus naturelles de l'esprit. La cathédrale se transforme en un madrépore magique où brillent la perle, l'améthyste et la topaze. Les sages diront qu'un tel exemple n'est pas bon à imiter. Mais il n'y a guère de chance qu'on l'imite, car il y faudrait le génie à la fois réel et chimérique du peintre qui, sur les apparences et les métamorphoses que son œil enregistre, compose des variations musicales d'une richesse inédite et d'une inépuisable diversité.

Dix ans plus tard, dans les *Vues de la Tamise*, le climat londonien favorise, presque à l'excès, un retour à la passion de l'espace. Le *Parlement* de la collection Camondo, comme les autres toiles de cette série, semble un hommage dédié à Turner par le peintre français, coloriste, poète et visionnaire comme lui. M. Monet a voulu peut-ètre se souvenir de ce premier séjour qu'il fit à Londres durant plusieurs mois de l'année 1871 en compagnie de son aîné Pissarro, et de l'émotion qu'il ressentit en découvrant chez Turner les principes d'un nouveau chromatisme apte à rendre la palpitation et la vibration de la lumière. La ville énorme est évoquée par des masses bleuàtres, confuses, que le brouillard fait paraître plus gigantesques et plus lointaines. Mais le tableau, c'est de la brume lumineuse, les conflits et les alliances des fumées et des nuages, la vapeur irisée qui s'élève du fleuve, les fantòmes soudains qui apparaissent et s'évanouissent au milieu du ciel et des eaux.

Entre temps, deux toiles de la série intitulée Le Bassin aux nymphéas (1899) nous montrent le peintre déployant sur un motif modeste et restreint les harmonies de son contrepoint coloré. Un coin de jardin, quelques mètres d'un étang entouré d'arbres et la balustrade d'un petit pont rustique, M. Monet ne veut rien de plus. Le ciel n'est présent que par les reflets qu'il envoie dans l'eau calme où flottent les larges feuilles pàles et les corolles nacrées.

Le tableau, peint en 1901, qui représente, tel qu'on le voit de la rive opposée, le village de Vétheuil s'étageant autour de son église au-dessus de la Seine est, je crois, le plus séduisant Monet de la collection Camondo. Autant que dans les œuvres de jeunesse, la Charrette ou le Bassin d'Argenteuil, il y a ici un accent de saine vérité, un souffle large et salubre, vivifiant l'air qu'on respire, et il y a

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE 57 aussi tous les prestiges dont le peintre a dans la suite revêtu des sujets plus arbitrairement choisis ou créés : irisations, poudroie-



LA CATHÉDRALE DE ROUEN : LE PORTAIL; SOLEIL MATINAL,
PAR M. CLAUDE MONET

ments, fluidités de pierres précieuses, harmonies de force et de suavité, couleurs semblables aux feux roses, verts et dorés d'une opale.

Huit tableaux de Sisley et deux de Pissarro font un naturel et xII. - 4° PÉRIODE.

brillant cortège aux quinze toiles de M. Monet. N'eussent-ils pas rencontré M. Monet, ils avaient l'un et l'autre de quoi devenir des peintres de talent. Il était néanmoins inévitable que, par la puissance de son génie volontaire, M. Monet exerçât sur les paysagistes de son groupe une action décisive. Les effets de cette action sont plus visibles encore chez Sisley que chez Pissarro. Sans les signatures, on pourrait parfois douter si tel tableau est de Sisley ou de M. Monet, non pas certes quand il s'agit de leurs plus belles œuvres; mais



Cliché Braun.

L'INONDATION A PORT-MARLY, PAR ALFRED SISLEY

l'hésitation est possible devant certaines productions moyennes de l'un ou de l'autre, surtout vers 1890, c'est-à-dire au moment où la technique spécifiquement impressionniste semble fixée.

M. Monet est un grand peintre qui s'est fait paysagiste pour exprimer, au moyen des éléments que lui fournit la nature et en réduisant de plus en plus le nombre de ces éléments, la poésie magnifique de son esprit et les énergies de sa volonté. Dans le couple d'art et d'amitié qu'il forme avec M. Monet, Sisley représente le

<sup>4.</sup> La collection Moreau-Nélaton possède neuf tableaux de M. Monet, le Luxembourg neuf (dont huit provenant du legs Caillebotte). Pour Sisley, les chiffres sont : sept dans la collection Moreau-Nélaton, huit au Luxembourg. Pissarro a sept toiles dans la collection Caillebotte.

principe féminin. Il peint des paysages parce qu'il aime la nature d'un amour tendre, modeste et ingénu. Ce sentiment le rapproche de Corot. On pourrait dire qu'il a continué sur les coteaux de la Seine et sur les bords du Loing le peintre de Ville-d'Avray, en se



JEUNE PAYSANNE ASSISE, PAR CAMILLE PISSARRO

servant de la palette plus riche et plus vibrante, mais moins fluide, moins immatérielle, que l'impressionnisme a inventée.

L'Inondation à Port-Marly (1876) traduit avec une parfaite simplicité une émotion dramatique assez rare chez Sisley. Déjà un peu d'azur paraît entre les mobiles nuages noirs et l'espoir prochain éclaire la scène de désolation. Un petit tableau sur le même sujet, La Barque pendant l'inondation, est à peine moins beau. Un

Coin du village de Voisins (1874), la Route à l'orée du bois (1876), la Neige à Louveciennes (1878) sont des images charmantes et vraies de la campagne et des saisons. Sisley chérit surtout le printemps et l'automne, les ciels qui frissonnent, les feuilles qui tremblent dans les ramures. Un je ne sais quoi de doux et de bienveillant qui était dans son âme et qu'il a répandu dans son œuvre n'est pas la moins touchante vertu d'un homme qui ne connut que la gêne, étant mort trop tôt pour jouir du succès final.

Camille Pissarro, né en 1830, était d'une dizaine d'années plus àgé que ses camarades du groupe impressionniste. Sa carrière présente plusieurs étapes, et il eut des manières diverses; d'abord disciple docile de Corot, il participe ensuite aux premières recherches de M. Monet; il travaille à Auvers avec Cézanne et des échanges se font de l'un à l'autre; plus tard il reçoit le contre-coup du néoimpressionnisme systématisé par Georges Seurat, et il dirige les débuts de Gauguin. Son œuvre a un parfum rustique, ou mieux encore villageois, qui lui appartient en propre. Aux bois et aux rivières il préfère les vergers et les champs, et il n'oublie pas ceux qui les cultivent. Par là, il ressemble à Millet plus qu'à Corot. La Jeune Paysanne assise (1881) est un bon exemple de son talent probe et sincère. Pissarro n'a ni la grandeur ni le style de Millet : son dessin est mince, un peu étriqué, lourd aussi parfois. Mais ses paysans sont véridiques, sans amplification ni caricature, et sa couleur, surtout après 1875, a pendant dix ou quinze ans une qualité spéciale, où le vert domine, vert de l'herbe et vert des feuilles.

\* \*

Cézanne entre au Louvre <sup>1</sup>. Ce n'est pas le moindre événement dù à la générosité de M. de Camondo. Pour MM. Degas, Monet, Renoir, l'ère des controverses est close, ou peu s'en faut. Leur contemporain Paul Cézanne, mort depuis huit ans, est encore un sujet de scandale et de discorde. Mais il inspire aussi un enthousiasme sans réserve, un culte de lâtrie. Ces deux excès, surtout si l'on y ajoute les innocentes folies du snobisme et les fureurs calculées de la spéculation ne sont pas pour faciliter un jugement impartial. Entre deux factions dont l'attitude est également comminatoire, le public sincère ne sait à qui entendre et les critiques eux-

<sup>1.</sup> On voyait déjà dans la collection Caillebotte deux paysages de Cézanne.

mêmes se sentent découragés. Un écrivain éminent commence ainsi la préface d'un livre récent, consacré à la gloire de Cézanne<sup>1</sup>: « Il est toujours absurde de commenter les peintres. Et quand il s'agit de celui-là, le plus grand entre les plus grands, cela devient une sorte de sacrilège. » Voici, d'autre part, un aveu que je trouve en tête d'une étude remarquable, écrite par un artiste qui est aussi un logicien et un philosophe <sup>2</sup>: « Je n'ai jamais entendu un admirateur de Cézanne me donner des raisons claires et précises de son admiration. »

On nous a trop souvent montré des ébauches, ces toiles que le peintre, mal content de son effort, laissait derrière lui dans les champs. La collection Camondo met enfin sous les yeux du public quelques œuvres choisies, dans tous les genres, parmi les plus achevées que Cézanne ait produites aux différentes époques de sa vie. Avec cinq peintures, on verra quatre de ces aquarelles qui ont une fraicheur et un éclat extraordinaires en mème temps qu'une délicieuse ingénuité. Cézanne y dessine avec de la couleur. On le surprend dans la recherche d'une géométrie colorée et dans l'exercice de ce qu'il appelait ses « modulations »; et l'on se souvient du mot de M. Renoir : « Comment fait-il? Il ne peut pas mettre deux touches de couleur sur une toile sans que ce soit très bien 3. »

Ce qu'il y a souvent de rude et d'insolite dans l'aspect des ouvrages de Cézanne ne vient pas d'un désir d'étonner. Aucun sentiment n'était plus étranger à l'esprit de cet excellent homme qui n'aurait nullement dédaigné les consécrations officielles, tout en étant incapable de faire aucune concession pour les obtenir. Bien qu'il ait été lié d'amitié avec plusieurs peintres du groupe impressionniste, avec Pissarro et M. Guillaumin surtout, Cézanne a vécu replié sur luimème, se développant par un labeur solitaire après un apprentissage sans maître. Il ne participe qu'à deux des expositions organisées par ses camarades, à la première en 1874 et à la troisième en 1877. Bientôt, conscient de l'horreur qu'il excite, Cézanne, qui n'a rien d'un révolutionnaire, comprend l'inutilité de la lutte contre le

<sup>1.</sup> Octave Mirbeau, Cézanne. Paris, Bernheim jeune, 1914, in-4.

Maurice Denis, Théories, p. 237.
 Maurice Denis, Théories, p. 244.

<sup>4.</sup> Le jury du Salon, en 1882, accepta un Portrait d'homme envoyé d'Aix et signé de ce nom inconnu. Cézanne dut cette petite satisfaction aux instances de son ancien camarade de l'Académie Suisse, M. Guillemet, alors membre du jury. La toile fut, bien entendu, placée dans quelque coin où personne ne s'avisa de la découvrir (Duret, Les Peintres impressionnistes, p. 85).

public, et il se retire dans sa ville natale d'Aix-en-Provence. Il vit comme un bourgeois tranquille, timide, un peu ombrageux, semblable à ces originaux de province que les commères respectent parce qu'ils possèdent une belle maison et qu'ils ont des mœurs correctes, mais dont on ignore le véritable caractère. Derrière ce paravent de banalité, il travaille sans relâche, avec passion, méthode et réflexion. Il ne pense plus à montrer ses ouvrages. Il n'est occupé que de se satisfaire lui-mème, abandonnant des toiles ébauchées, les reprenant ensuite, et recommençant toujours. On ne peut mettre en doute l'absolue sincérité et la conscience exemplaire de cet infatigable travailleur.

D'autre part, les peintres de la génération qui a succédé à l'impressionnisme, ceux du moins qui, dégagés des routines scolaires, avaient une autre ambition que de continuer l'impressionnisme par des redites inutiles, reconnaissent leur maître dans ce peintre si peu parisien que la plupart d'entre eux n'ont jamais vu. Et c'est un fait dont il n'est pas permis de ne pas tenir compte : l'Hommage à Cézanne, peint par M. Maurice Denis en 1901, est l'expression plastique de cette déférente gratitude.

Pour expliquer Cézanne, le mot le plus significatif a été prononcé par Cézanne lui-même : « J'ai voulu », a-t-il dit, « faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées. » Le beau paysage de la collection Camondo, La Maison du Pendu à Auvers-sur-Oise, nous aide à comprendre le sens de cette déclaration. Ce tableau, qui date de 1873, est la première œuvre importante que Cézanne, gagné par l'exemple de Pissarro, ait peinte en plein air. L'influence de Pissarro est manifeste dans la technique et même dans la gamme du coloris. Mais avec les mèmes couleurs posées suivant les mèmes méthodes, Cézanne obtient une matière profonde, riche, éclatante, auprès de laquelle la meilleure peinture de Pissarro paraît terne et pauvre. Qui ne sent qu'il y a ici

A part quelques esquisses de compositions où des corps de baigneurs ou de baigneuses, rudement silhouettés d'un gros trait d'outremer, font des lignes contrastées entre les branches des arbres, Cézanne n'a voulu peindre que ce qu'il voyait, les objets que ses yeux pouvaient lentement, patiemment étudier dans leur aspect coloré : paysages de la campagne aixoise, fruits sur une

quelque chose de nouveau, un effort vers l'ordre, la simplicité et l'unité à travers la complexité de la vision, un je ne sais quoi de

robuste, de large, qui appelle déjà le nom de classique?

table, têtes des gens qui consentent à venir poser chez lui. Il est possible que, dans sa jeunesse, entraîné par Pissarro et par ses autres camarades, il ait accepté l'habitude de peindre ses paysages en plein air comme une obligation de la doctrine réaliste et de ce naturalisme que lui vantait son ami Zola. A vrai dire, il ne s'intéresse ni à l'heure ni à la saison, ni à la lumière, ni à aucun de ces accidents fugitifs qui font palpiter devant nous la face de la terre, ni à cet accompagnement mystérieux que l'univers prête à nos tristesses et à nos joies.

On a comparé les natures mortes de Cézanne à celles de Chardin, et, en effet, si l'on considère seulement la plénitude et la richesse de la peinture, la comparaison n'est pas illégitime. Mais qu'on ne leur demande pas ce qui fait la poésie d'un tableau de Chardin, cet amour des humbles choses qui aident les hommes à vivre! Lorsque Cézanne dispose pour la centième fois une serviette épaisse, un bol de faïence commune, une bouteille à demi pleine, des pommes rouges ou jaunes sur une table de cuisine, comme lorsque pour la centième fois il installe son chevalet devant un mur blanc et quelques arbres verts que domine la montagne Sainte-Victoire, il ne voit, suivant l'expression d'un de ses biographes¹, que des objets qui sont là pour être peints.

Ses intentions ne sont pas différentes en présence de la figure humaine. Il a peint des portraits; quand les amis ou les serviteurs se dérobent, il prend sa femme pour modèle; le plus souvent c'est sa propre tête qu'il peint, avec ou sans chapeau : il n'y met aucune complaisance et ne pense pas qu'il fait pour la postérité le portrait du peintre par lui-même. Sa tête, c'est un objet à peindre, un « motif » qu'il a toujours, peut-on dire, sous la main, et il s'en sert pour les expériences sans cesse renouvelées qu'il médite. Les Joueurs de cartes de la collection Camondo, qui datent de sa pleine maturité (vers 1885), sont un des meilleurs tableaux de figures qu'il nous ait laissés. On n'y sent aucune curiosité psychologique, ni même pittoresque. Cézanne a peint ces deux paysans, leur chapeaux de feutre gauchis, leurs vestons terreux, leurs figures rougeaudes, avec la même indifférence pour leurs personnes et pour leur action, avec la même passion pour les combinaisons des plans et les modulations des couleurs, que s'il avait eu devant les yeux ses habituels tas de pommes.

<sup>1.</sup> Th. Duret, Les Peintres impressionnistes, p. 173.

L'œuvre de Cézanne nous offre ce contraste, qui déconcerta d'abord, de la sensibilité la plus fine et d'une abstraction portée à l'extrème. Incapable d'invention dans le sujet, c'est dans la couleur qu'il a mis toute son imagination, toute son émotion. Il ne percevait pas la forme indépendante de la couleur. Son œil découvrait dans les dégradations produites par le relief des objets et par l'éclairage auquel ils sont exposés une multiplicité de teintes qu'il voulut exprimer, avec la conscience et l'application d'un bon ouvrier, au moven d'une gamme chromatique inédite. Pour lui l'ombre est une couleur, la lumière est une couleur, la demi-teinte est une couleur. Dans la décomposition de la couleur telle qu'on l'avait comprise et pratiquée avant lui, il y a des heurts, des lacunes, de l'inégal, des réussites de hasard, de l'improvisation, de l'à peu près. C'est à la fois le défaut et le charme des œuvres impressionnistes. Chez Cézanne la finesse de la vision et la sûreté de la méthode sont telles que les couleurs se continuent ou s'opposent par tons et demi-tons, chacune étant un élément indispensable d'une harmonie concertée el jouant son rôle avec un maximum d'intensité, sans rien perdre de son éclat propre : en même temps les touches prudemment juxtaposées par le pinceau donnent à l'exécution l'aspect d'un riche tissu, lisse et fondu. Ainsi Cézanne arrive au simple par le multiple et tend à la synthèse par les moyens de l'analyse.

Il n'est pas facile d'expliquer pourquoi le besoin d'une ordonnance logique, la volonté d'une sorte de géométrie expressive, en se superposant ou en s'amalgamant à ce qu'il appelait « sa petite sensation », l'ont conduit trop souvent à des gaucheries, à des maladresses qui sont, — faut-il s'en étonner? — ce que ses imitateurs ont surtout retenu de son exemple. Mais les toiles de Cézanne où la sensation et l'abstraction s'accordent sans détriment pour l'une ou pour l'autre ont un aspect à la fois chatoyant et robuste; elles ont aussi une plénitude d'harmonie, une noblesse, une sérénité, une simplicité d'estet, qui font comprendre que notre génération ait cru y trouver les principes d'un style nouveau et néanmoins classique.

\* \*

A la suite des maîtres qui forment le centre de la collection Camondo, Vincent van Gogh et Henri de Toulouse-Lautrec, nés à

<sup>1.</sup> Maurice Denis, Théories, p. 249.



Paul Cézanne pinx.

LA MAISON DU PENDU, A AUVERS-SUR-OISE
(Musée du Louvre, — Gollection Camondo.)



dix ans d'intervalle et n'ayant vécu l'un et l'autre que trente-sept années, touchent aux confins de l'époque présente.

Van Gogh venait de Hollande, comme Jongkind un quart de siècle plus tôt. Comme Jongkind après Corot, il arrivait après M. Claude Monet et M. Renoir : son œuvre, toute d'instinct, fut un excitant salutaire à une époque où la gloire des impressionnistes risquait d'étouffer les initiatives. Son esprit, qui devait trop vite s'abîmer dans la folie, fut sans cesse partagé entre une fantaisie exaspérée, une sorte de réalisme romantique, et un désir du style et même de l'ordre. Sa peinture garde l'empreinte de ce conflit : les contours se gravent profondément au milieu de furieux empâtements de couleurs qui prennent la forme de zébrures et de cabochons. Le bouquet qu'il a peint vers 1887, — grappes de fleurs rouges et longues feuilles vertes dans un bassin de cuivre, — résume avec éclat cette folie et cette sagesse, son lyrisme agressif, son équilibre forcené, l'harmonie puissante qu'il obtient en juxtaposant des couleurs crues.

La fantaisie de Lautrec est plus fine, plus contenue. Ce n'est pas seulement par le choix du sujet que la *Clownesse* fait penser à M. Degas. Lautrec est dessinateur et coloriste, et il est psychologue. L'arabesque continue de la ligne a chez lui un jet magistral; son ironie aristocratique donne de l'ampleur et du style aux types d'une humanité fardée ou dégradée.

\* \*

A le prendre dans ses origines historiques, l'impressionnisme dérive du réalisme, ou plutôt il est un des aspects successifs qu'a revètus le réalisme en France pendant la seconde moitié du xixe siècle : il en fut la suprème, la plus brillante et la plus délicate floraison, jusqu'au jour où il s'en évada par le lyrisme d'un Renoir ou d'un Monet. L'art oscille perpétuellement entre deux tendances qui, sous des noms divers représentent l'esprit et la matière, l'imagination et l'imitation. Mais, alors même qu'il croit adhérer sans réserve à l'une d'elles, il ne produit d'œuvres vivantes que celles où les deux principes contraires se concilient et se fondent. C'est par là qu'il est l'image de la créature de Dieu, qui ne peut vivre ici-bas ni sans âme ni sans corps. Seuls les rapports varient suivant les circonstances et les besoins transitoires de chaque génération. A l'heure où parurent Manet, M. Degas, M. Monet, M. Renoir, Cézanne, il n'est pas douteux que l'esthétique dont ils se réclamèrent les uns et les autres,

chacun l'adaptant à son génie propre, ne contint les aliments les plus opportunément nourriciers. Aujourd'hui, de la thèse impressionniste nous ne retenons guère plus que de la thèse romantique. C'est le sort de toutes les doctrines humaines, puisqu'elles sont également incapables d'embrasser l'entière vérité. Il reste des talents et quelques chefs-d'œuvre, et cela suffit pour que nous considérions avec déférence des idées qui ne sont plus les nôtres. D'ailleurs les hommes qui viendront, ceux qui sont déjà venus, même dans le moment où ils sembleront réagir le plus violemment contre leurs aînés, profiteront de leurs efforts et de leurs conquêtes; ainsi les impressionnistes avaient pris chez les romantiques des armes pour les combattre. Les chefs-d'œuvre dépassent la stricte doctrine qui leur sert de support, et c'est pourquoi ils méritent de lui survivre. Nous sommes presque indifférents aux raisons pour lesquelles les peintres qui entrent aujourd'hui au Louvre excitèrent, il y a trente ou quarante ans, de bruyants enthousiasmes ou de furieux anathèmes. Nous admirons des classiques traditionnels dans ceux qui furent les plus intransigeants sectateurs du « moderne ». Ceux qui se gardaient de toute invention et ne voulurent peindre que ce qu'ils voyaient, nous comprenons qu'ils furent des imaginatifs, des poètes ou des constructeurs d'ordonnances logiques. On peut même dire que l'impressionnisme devait fatalement élever ses meilleurs adeptes au-dessus de la réalité, car le désir et le pouvoir de donner la vie durable de l'art à ce qu'il y a, dans les apparences qui nous entourent, de plus fugitif et de plus insaisissable supposent les plus hautes facultés d'abstraction et d'idéalisation.

PAUL JAMOT





Cliché Lemare.

RESTAURATION DE LA VILLA ADRIANA, PAR M. CH.-L. BOUSSOIS (FRAGMENT)

(Société des Artistes français.)

#### LES SALONS DE 1914

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

#### LE SALON DES ARTISTES FRANÇAIS

(Suite)

A sculpture, à défaut d'œuvres accomplies, laisse deviner, au Salon des Artistes français, une pensée en travail chez quelques jeunes, laisse espérer un avenir d'heureuse rénovation. Les salles de peinture, bien au contraire — il faut le dire, au risque de passer pour partial — ne permettent aucun espoir.

Dès les premiers pas, la vulgarité oppresse. Ni la maladresse, ni l'impuissance, ni le manque de mesure ne lasseraient aussi vite la bonne volonté que cette vulgarité qui signifie la médiocrité incapable de chercher ou même de pressentir une sphère supérieure à celle où elle se complaît.

Dira-t-on qu'il n'est pas légitime d'associer dans une mème critique une telle quantité de peintres et qu'il s'en trouve certainement quelques-uns à excepter? Je le voudrais; mais une Société comme celle-ci n'est pas un groupement dû au hasard. Elle subit une première sélection par le jury, elle affirme, par l'usage de mentionner le nom des professeurs au livret, l'importance de la préparation scolaire (idée d'ailleurs très juste), enfin l'attribution des médailles

<sup>1.</sup> V. la Gazette des Beaux-Arts, 1914, t. I, p. 297, 405 et 491.

aux exposants par les exposants accuse encore la solidarité de ceux-ci.

Je ne veux pas prétendre que ce Salon tout entier ne soit composé que d'œuvres industrialisées, ni que la pratique machinale et accélérée soit générale. Certes on découvre des efforts. Le malheur est qu'ils agissent dans un sens inutile. A quoi bon s'obliger à l'indulgence? Il ne s'agit pas ici de ménager la susceptibilité des exposants. Le critique d'ailleurs ne s'adresse pas aux artistes, qui n'ont jamais rien appris de lui. Il s'adresse au public, et ce ne peut être qu'en qualité d'historien, pour faciliter les appréciations personnelles, au besoin pour préparer les jugements à de nouveaux aspects.

En quoi ce Salon diffère-t-il de ceux d'il y a quinze ans? C'est, je crois, en ce que les compositions importantes, au moins par le travail matériel qu'elles représentaient, en sont presque complètement absentes. Elles faisaient alors sourire les délicats qui les traitaient de « grandes tartines », mais leur disparition actuelle pourrait les faire juger moins sévèrement. Plus de Sardanapale! plus de Salammbø! plus de Neron! De trop vastes entreprises semblent effrayer. Les scènes de genre, les cardinaux entre la poire et le fromage, les enfants de chœur espiègles, ont encore quelques fidèles, mais la peinture militaire, malgré l'augmentation des armements, est presque complètement délaissée. C'est un raccourci de l'histoire du Salon que celle de la peinture militaire, représentée autrefois par Meissonier, tombée ensuite à Detaille et maintenant pratiquée, sans même un semblant d'éclat, par les troisièmes rôles. Elle ne manque pourtant pas de raisons de revivre et les Balkans lui fournissaient de nouveaux thèmes, au moins pour d'intéressantes illustrations, en même temps qu'une belle occasion de montrer l'insuffisance de la photographie. MM. Scott et Boutigny ont retenu des récentes guerres, non les mèlées glorieuses chères à leurs prédécesseurs, mais les charniers et les scènes de sauvagerie.

Tableaux à grand spectacle, sujets anecdotiques ou héroïques, à défaut d'un intérêt proprement pictural avaient au moins celui des romans historiques, des mises en scène surprenantes, à défaut d'autre valeur, celle du patient travail qui a toujours son prix. Par quoi les a-t-on remplacés? « Femme nue », « Le Repos du modèle », « L'Heure du thé », « Ma cuisinière », dit le catalogue; ce qui signifie que la peinture « d'après nature » a conquis tout le monde et que l'imagination se repose en même temps que le modèle.

Rien n'est plus vain sans doute que la critique des sujets. Ils

valent ce que valent les peintres. Mais il est bien certain que des œuvres comme celles dont je viens de reproduire les titres ne peuvent tirer leur intérêt que de l'interprétation picturale. Or, un art qui n'a d'autre but, comme il arrive au Salon, que l'imitation ne peut mener qu'au désordre ou au pire métier. L'observation toute seule ne suffit pas plus à la découverte des secrets de la forme qu'il ne suffit pour comprendre les lois de la circulation de disséquer un cœur. Il faut à la faculté d'analyse une raison de choisir, sans laquelle elle ne peut que se perdre dans la multiplicité des aspects. Cette raison, elle l'a trouvée jusqu'ici dans les nécessités de l'adaptation, quand elle se servait de procédés rudimentaires comme ceux de la peinture antique, pauvre en couleurs, ou de la fresque. Elle l'a trouvée aussi, ces dernières années, - et il s'agit de la jeune école — dans le raisonnement, dans un besoin réfléchi de se restreindre pour être plus expressif. Elle l'a trouvée surtout à toutes les époques, dans toutes les écoles, et c'est sur quoi je voulais insister, - dans la composition, historique ou familière, qui fut toujours son vrai moyen de dépasser le niveau de l'imitation.

Je rappelais les vastes « machines » exposées autrefois à ce Salon; ce n'est point assurément cette peinture-là qui laisse des regrets, mais je pensais à Poussin, à Delacroix qui semblent oubliés. L'un et l'autre ont pourtant influencé l'école moderne, mais elle leur a demandé plutôt une palette qu'une conception agrandie de la peinture.

A certains signes se peut prévoir cependant un réveil des imaginations lasses des petits arrangements plus ou moins ingénieux, dont se contentent aujourd'hui la plupart des peintres. Le Déluge et l'Entrée des Croisés répondent à un goût qui ne peut mourir et qui est essentiellement du domaine de la plastique, quoi qu'en puissent penser les théoriciens de la peinture pure. Pendant que nous étions occupés à cataloguer les moindres gouacheurs du xviiie siècle, des historiens allemands écrivaient, en effet, de complètes monographies sur les deux maîtres français, rassemblaient leurs œuvres, les reproduisaient, leur consacraient enfin les ouvrages que tous leurs admirateurs attendaient depuis longtemps en France 1.

<sup>1.</sup> Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben, von Dr. Otto Grautoff; Munich, Georg Müller, édit.; — Eugène Delacroix, Beitrage zur einer Analyse von Julius Meier-Graefe; Munich, Piper et Co, édit. — Je n'oublie pas d'ailleurs qu'en France se manifeste un retour à l'art du xvii siècle, préparé peut-être par le goût actuel pour les jardins de Le Nôtre, commentés et chantés à l'envi. En voici

Soucieuse de la gloire de ses maîtres, l'Allemagne nous avait montré, il y a quelques années, l'œuvre hautaine de H. von Marées, un des artistes modernes qui, avec Puvis de Chavannes, portèrent en eux la vision d'un monde harmonieux organisé pour l'œil et pour l'esprit. Mais nous étions mal préparés à comprendre ces peintures d'un aspect nouveau, émaillées par un travail de retouches obstinées.

Les rares compositions exposées au Salon furent sans doute moins longuement travaillées que celles de Marées. Après tout, la facilité n'est pas un mal chez un décorateur, un Tintoret peignait son Apothéose de saint Roch en quelques jours. Mais n'est-ce pas citer un nom bien redoutable par les comparaisons qu'il inspire? D'autant plus redoutable que le Vénitien, comme tous les peintres de son école, considérait la peinture comme l'ennemie du vide et qu'il a meublé ses toiles au risque de les encombrer. Ici le vide ne semble pas inspirer d'aversion, qu'il s'agisse de grandes ou de petites peintures. Un Vénitien couvrait sa toile d'accessoires et, quand un ciel lui paraissait trop désert, il ne se faisait pas faute d'y jeter quelques figures. La raison plus exigeante d'un Puvis lui défendait ces libertés, mais il savait, des plans les plus nus, les plus privés en apparence de signification, tirer un effet décoratif et, mieux encore, une expression se reliant intimement à l'ensemble par la couleur, comme l'accompagnement se relie au chant. Placés entre les deux méthodes et toutes leurs combinaisons possibles, la plupart des peintres de ce Salon ont opté pour une troisième manière, qui est celle du vide accepté, du vide creux, muet, anti-pictural. Les figures se relient si peu au fond et celui-ci paraît si inutile, qu'on aimerait le supprimer, couper la toile autour des personnages.

Je ne crois pas que la peinture de M. Gabriel Guay puisse rien perdre à être ainsi rognée, ni le grand Portrait équestre de M. Gabriel Ferrier, ni tant d'autres. Pour des raisons différentes, la décoration de M. Henri Martin ne laisse pas l'impression de plénitude que sa composition, qui est habilement disposée, eût pu réaliser. Comparée à celles qui l'entourent, la peinture de M. Henri Martin paraîtra sans doute lumineuse; elle seule rappelle ce qui s'est passé en dehors de ce Salon depuis quarante ans et, entre autres, les recherches des néo-impressionnistes. Je crois pourtant que, placées à côté des œuvres dues à M. Monet ou à Seurat, celles de M. Henri Martin

la preuve, parue il y a quelques jours : le *Poussin* de M. Émile Magne. Et la notice de M. Desjardins publiée il y a quelques années, sur le maître des Andelys, en sa brièveté était un incomparable portrait, un chef-d'œuvre en soixante pages.

n'en sembleraient que le reflet superficiel et très affaibli. La *Grande-Jatte* de Seurat ne pourrait être reproduite que par les procédés de Seurat, qui étaient absolument commandés par la conception de l'artiste, au lieu que le *Travail* de M. Martin, son condisciple à



PORTRAIT DE M<sup>ile</sup> B., PAR M. LÉON BONNAT (Société des Artistes français.)

l'École des Beaux-Arts, ne justifie pas l'emploi des touches pointillistes par un résultat particulièrement lumineux. Peu importeraient d'ailleurs ces petites questions de métier si les plans étaient moins confus, et si les figures n'étaient pas réduites à des taches sans expression et sans relief. On regrette que devant un sujet si bien imaginé — et mieux équilibré qu'en ses dernières œuvres, — M. Henri Martin ne se soit pas obstiné davantage à trouver le mouvement juste des maçons, à le synthétiser en silhouettes caractérisées. Cet ensemble donne un peu l'idée d'une grande esquisse qui

aurait pu devenir un beau tableau.

Le grand panneau commandé par l'État à M. Gorguet — Pax, Concordia — évoquerait plutôt l'idée d'un projet de diplôme ou de billet de banque agrandi. Et ce projet comporterait malheureusement tout le déploiement d'accessoires habituels à ce genre de vignettes : guirlandes, chars traînés par des chevaux descendus tout exprès du Parthénon, bébés roses, femmes à profil de monnaies, le tout recouvert d'un coloriage indéfinissable, mais certainement tel, qu'on en souhaiterait un différent. Rien ne prouve que nos hommes d'État n'aiment pas la bonne peinture, mais, hélas! que d'occasions de constater qu'ils craignent de l'imposer et qu'ils préfèrent, lorsqu'il s'agit de commandes, à celles qui leur assureraient la gratitude dans l'avenir, celles qui leur laissent la paix — Pax, Concordia! — dans le présent.

Commandé par l'État et par la Ville de Bayonne, le panneau décoratif de M. Zo, destiné au Musée Bonnat, n'est pas de ceux qu'on puisse considérer sans stupéfaction. Assis au milieu de ses élèves basques et béarnais — parmi lesquels M. Zo — assemblés sur la promenade de la Citadelle, M. Bonnat semble les entretenir des secrets de leur art. Je ne sais quel est l'enseignement de M. Bonnat, mais vraiment la peinture que voici en donne une idée malheureuse. Serait-ce que, basé uniquement sur l'étude d'après nature qui pourrait à la rigueur former des portraitistes, cet enseignement laisse dans l'ignorance de toute conception synthétique des lois du dessin, des effets de la lumière? Ceci expliquerait pourquoi M. Zo, capable peut-être d'imiter d'après nature, a échoué quand il s'est agi de recréer, de composer. Et les éléments de son tableau, les maisons de la ville, les figures, les arbres, les terrains avancent et reculent à contresens, se mêlent et se heurtent d'une façon qui laisse loin derrière elle en étrangeté celle des cubistes.

M. Bonnat est pourtant très bon juge en matière d'art ancien. Il a réuni une collection où son portrait par M. Degas voisine avec les Dürer, les Ingres, les Rembrandt. On s'étonne que ses conseils n'aient pas donné au moins plus de solidité à l'œuvre de son élève, qui devra supporter d'aussi redoutables voisinages. Car M. Bonnat est un portraitiste respectable. Je sais bien qu'il est jugé très sévèrement par la jeune école, et que ses fonds sont inexplicables, mais





ESQUISSE DES « JEUX FLORAUX »

GOUACHE, PAR M. JEAN-PAUL LAURENS

(Société des Artistes français. — Salon de 1914.)



enfin, il construit correctement, il donne un relief solide à ses figures. Ici, par comparaison, on le considérera comme le seul, avec M. Jean-Paul Laurens, qui rappelle une peinture saine et virile.

M. Jean-Paul Laurens, en tant que peintre mural, n'a envoyé cette année qu'une petite esquisse. C'est une maquette de la suite des Jeux floraux dont le panneau principal fut exposé l'an passé. L'in-

telligence et l'ampleur habituelles à M. Laurens s'y retrouvent avec plaisir en même temps que sa connaissance approfondie des choses du passé. Ces qualités, qui font de lui un excellent illustrateur, ne l'empêchent pas d'être un bon peintre. Son Philippe II à l'Escurial en est aujourd'hui la preuve. La figure du vieux roi déchiffrant les inscriptions des tombeaux de ses ancêtres, est silhouettée d'une facon vivante, la lumière qui éclaire la scène indiquée avec la franchise habituelle au peintre des vieilles chroniques. Voici donc deux



Mme P., PAR M. ERNEST LAURENT (Société des Artistes français.)

anciens, M. Bonnat et M. Laurens, qui nous rappellent une époque où leur Société soutenait mieux sa réputation.

Il se trouve que, pour nous renseigner sur le présent, dans la même salle que les portraits de M. Bonnat, sont exposés les envois de M. Chabas. Titulaire en 1912 de la grande médaille, M. Chabas représente donc, pour la majorité des Sociétaires, une peinture digne d'admiration. Ceci prouve que le niveau de l'admiration a singulièrement baissé, car il fut un temps où l'on n'attribuait cette médaille qu'à des œuvres qui, à défaut de réelle valeur picturale, avaient au moins pour le public un intérêt descriptif. Comparez aux portraits de M. Bonnat ceux de M. Chabas (je ne parle pas de ses Baigneuses, qui rééditent avec une incroyable nonchalance les précédentes). Telle est la peinture à la mode. Une mièvrerie qu'il est impossible de confondre avec la délicatesse, une absence de précision qui voudrait se motiver par une recherche d'« enveloppe ». Mais on n'enveloppe pas le vide. La suppression des détails est logique quand elle a pour effet d'accentuer la franchise et la clarté de l'ensemble. Elle ne fait ici que noyer la forme, invisible à distance. Or, nous aimons l'affirmation. Qu'elle soit ce qu'elle voudra, brutale ou raffinée, nous ne pouvons nous en passer : elle est la raison d'être de la peinture, elle répond à un besoin de l'œil et de l'esprit.

Je ne veux pas comprendre M. Ernest Laurent parmi les peintres qui se refusent à affirmer par manque de conviction. Son art est raisonné, je le sais, voulu et plein d'intentions délicates qui l'isolent de la vulgarité générale. Mais je regrette, — et d'excellents esprits ne partagent pas ce regret, je le sais encore, — que, parmi ces intentions, il n'en soit pas une où il insiste plus énergiquement. La sourdine a son charme, mais qui n'est bien sensible que par opposition avec la sonorité franche. Pourquoi se priver des moyens d'être mieux entendu? La subtilité n'est pas incompatible avec la vigueur.

Un talent nouveau comme celui de M. Joëts donne toujours l'impatience de savoir ce qu'il nous apportera dans l'avenir. Sans conteste, M. Joëts possède de belles qualités de peintre et l'Enterrement de sept heures est une grande toile - un peu trop grande conduite avec décision. Les types de vieillards, qui sont à peu près les seuls éléments de la composition, sont très écrits; rares, les blancs sont bien nuancés au milieu de la masse noire qui barre le tableau. La question est de savoir si le peintre habile qu'est M. Joëts deviendra plus habile ou plus pénétrant, ou bien si ses qualités seront cernées par une certaine manière qui n'est pas inquiétante parce qu'elle est noire, mais parce qu'elle est une manière. J'espérais que les dessins exposés par M. Joëts me renseigneraient un peu sur son avenir et je les ai cherchés à travers le Grand Palais. Ils ne m'ont pas tiré d'incertitude. L'un disait : espoir; et l'autre : inquiétude. Pour rester sur la plus favorable impression, il faut penser que M. Joëts est jeune et regarder le portrait de sa mère qu'il expose à côté de son grand tableau, œuvre sévère, triste même en son réalisme, mais sobre, vivante et sans doute la plus remarquable du Salon.

M. Joëts est, de par sa naissance et ses préférences techniques, un septentrional, et je crois qu'on peut, non sans logique, le rapprocher d'un des meilleurs exécutants du Salon, M. Struys, un Belge ami de la bonne et solide besogne. Il expose une nouvelle *Dentellière*,



MA MÈRE, PAR M. J.-A. JOËTS (Société des Artistes français.)

quelque chose comme une grande nature morte, malgré les personnages, et il reste un des peintres d'honnête tradition survivant au désordre actuel.

La curiosité de l'avenir que peuvent inspirer les œuvres des jeunes, la toile de M. Dupas la suscite elle aussi. Prix de Rome en 1910, voici que M. Dupas peint à la manière de Gérôme (celui du Combat de coqs), mais aussi un peu à la manière de M. Vallotton. Mélange curieux. Ses deux Tireurs d'arc, sortes de statues égyptiennes de la XII<sup>e</sup> dynastie peintes en couleur chair, se découpent sur un azur de chromo munichoise. Pourquoi ce prix de Rome n'est-il pas accroché en meilleure place?

Voici pourtant, parmi les jeunes, bien que connu depuis longtemps déjà, M. du Gardier qui nous apporte une des rares notes fraîches dont nous puissions nous réjouir. Sa *Treille* méditerra-



Cliché Lemare.

LA TREILLE, PEINTURE DÉCORATIVE, PAR M. RAOUL DU GARDIER (Société des Artistes français.)

néenne, sous laquelle se reposent quelques figures païennes, est, le long de la route ingrate qui traverse les quarante-trois salles de peinture, une halte agréable. Ce décor ensoleillé, d'une élégance un peu italienne, est un aspect nouveau et charmant du talent de M. du Gardier, auquel on sait gré de ne pas se répéter.

M. Pierre fut condisciple de M. du Gardier, car tous deux eurent Gustave Moreau comme maître, si différents que soient leurs ouvrages. Les deux toiles de M. Pierre, le Repas sous le préau et le Croquet, sont d'ailleurs elles-mêmes de caractère différent, l'une étant traitée en décor et l'autre en étude de plein air. Mais l'une et l'autre se remarquent pour être conçues tout autrement que les travaux d'école qui se voient alentour et pour un aspect jeune et naturel comme les enfants qu'elles représentent. Un peu plus



Gustave Pierre pinx.

(Société des Artistes français. – Salon de 1914.)



d'unité, une couleur un peu mieux expliquée feraient pourtant plus définitives les œuvres à venir de M. Pierre.

En citant tout à l'heure les anciens de ce Salon je pensais, en même temps qu'à MM. Bonnat et Jean-Paul Laurens, à Henner. Sans doute ses tableaux manquaient du charme de l'imprévu; mais s'il ne jouait qu'un air, il le modulait bien et s'appuyait sur quelques



Cliché Lemare.

PORTRAIT DE JEUNE FILLE, PAR M<sup>m o</sup> M. SMITH-CHAMPION (Société des Artistes français.)

harmonies solides. Une de ses élèves, M<sup>me</sup> Smith-Champion, rappelle son art simple et intime, et c'est sur son *Portrait de jeune fille* que je veux terminer cette visite à la section de peinture, pour en emporter un souvenir apaisant.

\* \*

S'attarder à la section des arts appliqués serait à coup sûr réveiller la critique hargneuse que la fatigue commençait à assoupir. Et pour quels pauvres travaux? Il en est pourtant d'une laideur agressive destinés, sans doute, à l'exportation, mais qui donneront au Nouveau Monde une fâcheuse idée du goût français. Le jury ferait sagement, au risque de réduire à l'extrême la section des objets d'art, de se montrer un peu plus difficile. Il est à Paris une quantité d'excellents artisans qui n'exposent jamais et dont les moindres travaux valent mieux que ceux qu'on catalogue ici. Les fleursen terre cuite, les zincs d'art et les bonbonnières en métal argenté dont la province ne veut plus ne doivent pas échouer au Salon officiel. Il faut quelque courage pour découvrir au milieu de ce musée de niaiseries quelques petites choses dignes d'être regardées. Tels les grès de MM. Lachenal et Rumèbe, le napperon de M. Charles Walter, les broderies de M<sup>He</sup> Jeanne Chauvel et de M<sup>me</sup> Marguerite Wenz (toutes deux présentées au concours de la Ligue maritime), les tissus d'ameublement de M. Herbinier, et encore l'esquisse de M. Gaston Méry.

Quelques graveurs savent résister à la conquête photographique. Tant mieux! La photographie reste le meilleur document, mais ne remplacera jamais l'estampe qu'on accroche au mur. Des traductions comme celle d'OE dipe et le Sphinx par M. Manchon, comme le Paysage de M. Oudart d'après Daubigny, comme le Portrait de Bailly d'après David, lithographié par M. Toupey, sont là pour le prouver; les dessins mêmes dont la photographie nous donne des fac-similés absolus sont pourtant susceptibles d'interprétation savoureuse quand des graveurs sur bois habiles les reproduisent, ainsi que firent M. Ruaz pour un dessin de M. Roll, M. Bazin pour un croquis de M. Rodin. M<sup>mo</sup> Jacob Bazin a gravé très finement une œuvre de M<sup>me</sup> Jeanne Simon, et ceci renouvelle les regrets que j'ai de n'avoir pas signalé, à la Nationale, l'aquarelle de cette dernière, une Annonciation, une sorte de miniature en grand format, lumineuse et surprenante par l'invention et l'exécution.

Les gravures originales sont nombreuses, mais retiennent moins l'attention qu'à la Nationale. M. Breval a lithographié un sous-bois faunesque avec esprit, M. Fitton a gravé à l'eau-forte de grandes vues du *Panthéon de Rome* et du *Théâtre de Marcello*. Les images orientales de M. Marius Bauer sont gravées d'un trait nerveux, et le regard perspicace du savant J.-H. Fabre a été fixé par M. Roux Fabre, non sans énergie.

Je ne parle qu'en tremblant des architectes, pour qui un peintre est un profane, mais je ne puis taire que j'ai pris un grand intérêt aux reconstitutions de M. Pillet (Palais de Darius à Suse) et de M. Boussois, qui nous offre un travail admirable sur la villa Adriana, digne suite de la Rome antique de M. Bigot et qui fait honneur à l'archéologie française. Les amis de la nature et les protecteurs de paysages qui souftrent si souvent de voir les beaux sites abimés par de vilains hôtels aimeront le projet de M. Mercié qui, voulant héberger les touristes au bord du lac des Settons, leur a offert un abri d'aspect engageant.

Les œuvres de Ferdinand Pelez réunies au rez-de-chaussée en une exposition posthume valent qu'on ne se laisse pas rebuter par



Cliché Vizzavona.

LES FIGURANTES, PAR F. PELEZ (1913)
(Société des Artistes français. — Appartient à la Ville de Paris.)

l'aspect d'une peinture peu agréable mais non insignifiante. On sait que Pelez, qui exposa dès 4875, s'était isolé depuis 4896, après que son grand tableau L'Humanité fut près de lui valoir la grande médaille. Mais il continua de peindre et sans dévier de son thème obligé: la misère et les miséreux. Thème adopté certes non par amour léger du pittoresque, mais par pitié profonde. Je ne sais si la peinture ou du moins les tableaux, tels que Pelez les comprit, sont le meilleur moyen d'exprimer un sentiment plutôt transmissible par la littérature, mais il faut pourtant s'incliner devant cette vie consacrée si fidèlement à une idée, et ne pas méconnaître, à côté des intentions extra-plastiques de certaines scènes comme les Expulsés, la Misère à l'Opéra ou les Saltimbanques, certains morceaux d'un

dessin très strictement étudié, des jambes scrofuleuses de petites filles, des visages de mal nourris qui sont d'une vérité amère, ni se priver d'aimer l'effet si simplement trouvé de sa dernière œuvre : les Figurantes (1913). Si la conviction de cet artiste l'a conduit à faire de grandes images, des sortes de placards anti-alcooliques, plutôt que de pures œuvres d'art, cette conviction n'en est pas moins si ardente qu'elle illumine malgré tout ses toiles, comme elle dut illuminer sa vie. Et, dans quelque Salon que ce soit, une conviction est chose très rare.

J'aurais souhaité rencontrer plus souvent des convictions dans les trois Salons parcourus. Habileté, intelligence ne sauraient remplacer la moindre parcelle de cette flamme que l'enseignement ne transmet pas, mais qu'une atmosphère favorable peut rendre plus claire. Qu'on n'oublie pas, pourtant, que nos plus glorieux ainés, comme leurs disciples, ou bien n'exposent pas, ou bien exposent ailleurs, et que l'art français du xxe siècle est par eux vaillamment défendu.

J.-F. SCHNERB



### CHRONIQUE MUSICALE

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE: Márouf, savetier du Caire, opéra comique en cinq actes, d'après les Mille et une Nuits du Dr Mardrus, poème de M. L. Népoty, musique de M. H. RABAUD.



Werther), où rodent les spectres des cimetières (La Habanera), où pullulent les microbes des phtisies (La Vie de bohème), où fermentent les toxines des « Datura stramonium » (Lakmé), où, si l'on échappe à l'incendie (Mignon), c'est pour mourir de froid sous la neige (La Marchande d'allumettes), — Márouf, savetier du Caire, opéra-comique! M. Rabaud, grand magicien par Allah, a

transfiguré le genre éminemment national : la paix sur lui! Et louanges au Rétributeur qui permit cette œuvre excellente et distinguée, bel arbre harmonieux, fleuri d'une gaieté de bonne compagnie! Pour moi, j'ai toujours beaucoup aimé la bonne humeur musicale, persuadé qu'elle pouvait, qu'elle devait s'élever très au-dessus de l'opérette moderne. Et, certes, je prise infiniment l'humour de l'ahurissante Étoile ou de la spirituelle Heure espagnole; mais là, comme chez Alphonse Allais, c'est un peu le sourire de la « délectation morose ». Tandis que l'ancienne gaieté, celle du bon vieux temps où la musique confiante et sereine restait encore pure de ce je ne sais quoi d'amer des temps modernes (arrièregout du pessimisme 1 romantique?), cette musique des délicieux finals de Haydn et de Mozart, qu'elle était charmante, et comme il nous était triste de l'oublier! Il se peut bien, je sais, que notre sympathie actuelle soit encore mieux attirée vers davantage de poésie lyrique ou de sensibilité intime, vers l'étrangeté du mystère, vers la beauté subtile d'une expression plus profonde et plus concentrée: nous obéissons quand même à l'éternel désir d'au-delà, comme à l'intuition que la vie humaine n'est pas tout; et puis, nous avons bien vu ces lourds nuages d'angoisse à l'horizon... Mais il est sain, il est nécessaire d'avoir la force, de temps à autre, d'oublier ces visions d'effroi, pour « croire encore à la fraîcheur de la vie, et oublier un moment les menaces de la mort ». La souffrance nous élève, mais il n'est pas vrai que les œuvres tristes soient les seules belles. Inutile de rappeler la Joie sublime qui, succé-

<sup>1.</sup> Mais il lui sera beaucoup pardonné, en raison de tant de belles œuvres, et d'un si admirable renouvellement de notre art musical.

dant à la douleur, émane du final de la IXº Symphonie, ou du Resurrexit de la Messe en si : un art simplement lumineux et gai ést déjà par soi-même réconfortant, vivifiant et réellement humain. N'est-il pas même quelque chose de touchant dans cette pudeur, parfois, de l'artiste qui ne veut point dévoiler un fond de tristesse, et dont l'énergie, malgré tout, fait face au soleil? Mais comme, au demeurant, le public a besoin de gaieté<sup>1</sup>, sachons aujourd'hui qu'on le peut rassasier par de la vraie musique : c'est la première signification de Márouf. On croit souvent que les « genres gais » demandent une écriture lâchée, des mélodies banalement sentimentales, de plates harmonies et des rythmes niaisement vulgaires: profonde erreur; pour la partie musicienne du public - la seule qui compte - c'est bien tout le contraire : plus la farce est drôle et vif le comique, plus l'œuvre exige de beauté de style. La juste tradition est celle de Mozart: allier à la technique la plus savante (c'est-à-dire à l'apparence la plus aisée et la plus limpide) les dons exceptionnels de musicien grâce auxquels seuls on peut éviter les heurts désagréables, les vilaines taches, le noir opaque, et les disparates : tout ce qui, dans le drame lyrique, a l'avantage de passer pour profond ou sublime, mais ne saurait faire illusion sous la bonne lumière de la comédie. C'est bien pourquoi sont si rares, dans la belle partie du domaine musical, les œuvres joyeuses ou seulement gaies, - et si difficiles à réussir, et si précieuses.

On a paru s'étonner que M. Rabaud, « musicien sérieux », ait spirituellement fait revivre et transformé avec tant d'éclat le genre charmant de jadis. Comme on réfléchit peu! Entre tous, M. Rabaud était l'homme. D'abord, son instinct n'est pas inférieur à son métier, qui est celui d'un maître. Ensuite et surtout, sa musique révèle une inspiration franche, une sereine confiance, - transformation d'énergie, - et souvent aussi une sorte de pure allégresse, très vive, avec quelque chose de jeune, de naïf, d'adolescent, qui n'appartient qu'à lui. Il est mal connu : on se contente de n'avoir pas compris la Fille de Roland; parce qu'il dispose ses idées avec ordre, on n'y voit que l'apparence superficielle: une docile sagesse de prix de Rome; et l'on oublie mainte page heureuse et gaie, et l'on ignore cet étonnant, fougeux et désespéré Second poème lyrique sur le Livre de Job. Au fond, M. Rabaud est un esprit vivant, sensible, très divers et très indépendant, dont le plus saillant caractère est l'amour du vrai, - d'où une liberté, vis-à-vis des opinions à la mode, allant parfois jusqu'au paradoxe le plus hardi. Mârouf, « opéra-comique » : sentez-vous la franchise, la beauté nue, l'exacte et saine leçon de ce simple titre, en ce temps de cabotins où chacun s'épuise les méninges à chercher des appellations inédites ? M. Rabaud chérit les anciens Dieux d'un respect éclairé, affectueux et fidèle : c'est une belle force, lorsqu'elle, n'aboutit pas à la faiblesse du renoncement. Quant à l'avenir, s'il semble parfois se méfier des nouvelles « découvertes » de la jeune école, ce n'est point qu'il craigne la nouveauté la plus vive, mais il lui faut sentir qu'en l'écrivant sa plume est créatrice; et lorsqu'il s'agit d'accords récemment trouvés par ses confrères, il obéit au scrupule très naturel et très respectable qui le force d'attendre longtemps, très longtemps, — des années, —

<sup>1.</sup> La déviation de sens du mot plaisant le prouve assez bien (qui plaît = plaisant = drôle, gai, amusant).

jusqu'à s'être complètement assimilé ces pensers nouveaux, jusqu'à se servir instinctivement, comme d'accords parfaits, de ce qui appartient déjà au domaine public. Analyse un peu subtile? je la crois juste, car elle m'explique le curieux mélange de conservateur et de révolutionnaire qu'on voit en M. Rabaud <sup>1</sup>. Pour sa personnalité musicale, elle est comme intérieure et multiple. Difficile à définir (car, n'ayant jamais peur des vieux moyens, son écriture est usuelle et classique), elle ne résulte pas d'accords inconnus ni de tournures mélodiques agressivement originales, ni, comme chez M. Fauré, de façons nouvelles d'enchaîner les harmonies en modulations d'une sensibilité singulière: et pourtant elle existe, mystérieuse et cachée, comme celle de Brahms. Elle semble échapper à l'analyse, mais elle se dégage de l'ensemble : de la composition des scènes, de l'ordre souverain et parfaitement logique, du sentiment de toute la mélodie, et du style enfin, qui est admirable, du style très particulier de son contrepoint si clair, si souple, si hardi. Quelle aisance extrême, quelle facile et naturelle puissance en ces grands développements 2, quelle largeur de conception scénique, sans une hésitation visible, sans une redite, sans une faute! Pour le détail, on peut bien tout passer au compte-fils, on n'y relèvera pas une défaillance. Et qu'il est serré pourtant, ce tissu de thèmes entrecroisés en strettes de fugues! Mais, à l'audition, toutes ces combinaisons obligées révèlent qu'elles furent écrites pour le plaisir de l'oreille. Et cette belle étoffe n'est jamais lourde. La sobriété parfaite et simple de l'écriture, l'absence de placage harmonique, l'équilibre limpide et léger de l'orchestre, réalisent le miracle le plus rare - et le plus nécessaire : la voix n'est jamais couverte. Et le dialogue se trouve posé sur la symphonie avec un si juste naturel qu'on ne songe même plus à s'en étonner. Admirer cela, pourquoi donc? ce doit être si facile! Non pas: au fond, c'est du grand art.

Je n'aurais pas voulu séparer la forme, du sentiment ni de la couleur: je m'y suis vu contraint par le détail de cette étude un peu abstraite, assez délicate à conduire avec clarté. Mais la couleur de Mârouf est bien personnelle aussi. On a jugé qu'elle n'est pas exempte d'une certaine convention; sans doute; il n'y a d'ailleurs pas lieu d'insister: est-ce qu'en musique il n'en va toujours ainsi de toute couleur locale, surtout lointaine? Par son mystère singulier, la musique évoque les temps et les pays, et la couleur vraie, le plus souvent est beaucoup moins puissante, moins juste et moins subtile que l'évocation profonde offerte par la musique à notre cerveau. L'atmosphère de Mârouf est bel et bien orientale. Douce et fine, elle se répand dans l'œuvre entière et pénètre les caractères mêmes. Et ce n'est pas l'Islam un peu sauvage des Russes — d'ailleurs fort admirable, — mais la civilisation charmante de ces Arabes « doués de bonnes manières » et pleins de sentiments délicats, que nous dé-

<sup>1.</sup> Révolutionnaire : par endroits, et comparativement avec le rèste de son écriture classique, car tout est relatif. Et personne aujourd'hui (dirait M. Saint-Saëns) ne paraît plus révolutionnaire, tout le monde l'étant.

<sup>2.</sup> C'est à Mozart et à Bach qu'il le faut rattacher. Rien de Wagner : une forme plus exactement symphonique, et bien plus nettement définie, malgré l'ampleur des scènes. M. Rabaud n'a jamais été du clan wagnérien, précisément à cause de son esprit de réaction contre la mode. Ce qui ne signifie pas qu'il ne sache admirer profondément ce grand maître.

peignent si heureusement les Mille et une Nuits. Sur ce fond discret se détachent, harmonieux, quelques détails d'une couleur plus intense et très curieuse, vraies miniatures persanes : des coins étranges du ballet, l'arrivée mystérieuse et tendre de la princesse, et ce ravissant chœur de coulisse, soutenu par des ruissellements de harpe et de petite flûte, à peine scandé par la délicate pulsation d'une timbale lointaine; - et cette chanson de Mârouf, délicieuse harmonisation d'un thème populaire, dont l'art simple et raffiné n'est pas inférieur à celui des Chansons grecques de M. Ravel. Mais à présent, louanges soient à ceux « qui ne furent que les intermédiaires » 1, et qu'envoya le Rétributeur pour fixer le rêve du musicien : le docteur J.-C. Mardrus, dont la traduction, quoi qu'en pensent quelques détracteurs, nous a proprement ressuscité les Mille et une Nuits, qu'on ne lisait plus guère dans la version de Galland, et rendu à l'œuvre son caractère si particulier de crudité franche et naïve, de grâce réaliste, civilisée et sauvage, cruelle et raffinée, et fière, et humble, et délicate. Et louons aussi M. Népoty d'avoir su garder cette couleur charmante, en un livret si bien composé; c'est de l'excellente comédie. Je vous recommande cette scène finale du quatrième acte, dont M. Rabaud a tiré un si merveilleux parti; mais ce duo, où s'épanche follement une gaieté si contagieuse, une allégresse si jeune, si franche et si complète, qu'elle en atteint à une réelle beauté, ce duo montre en Mârouf bien autre chose encore que de la couleur, du métier et de l'exacte mesure. J'y vois un remarquable don du théâtre. Non certes que M. Rabaud sacrifie jamais la musique! Il l'aime trop pour cela; il sait bien aussi qu'elle est Déesse, et qu'elle punit les sacrilèges. Mais ses types ont une vie spéciale et juste, et les récits des solistes, les mouvements rythmiques des foules, reconstituent à merveille la vérité scénique, tout en s'adaptant au cadre précis de la symphonie. A ce don de composition générale se joint une imagination de détails aussi diverse que lucide, et bien amusante. L'accent si « trouvé » de la plainte comique : « O Mârouf, o pauvre! » le début exquis de la scène du pâtissier, l'impayable humour des pizzicati du vizir : « Que penses-tu de ton époux? » et jusqu'aux phrases de charme ou d'émotion que chante la princesse : « Ses yeux sont doux comme des soirs d'été... O marchand si riche, ou si pauvre... Nous serons l'un à l'autre unis... ... Marouf, il n'est pas de richesse que je te préfère... » En vérité, tout cela n'est-ce point du Mozart, - du Mozart d'aujourd'hui? Il semble bien que, comme dans les Noces, cette séduction persistante vienne d'une sensibilité discrète, mais très réelle, très vive peut-être, et dont l'équilibre général de l'œuvre exigeait la mise au second plan. Qu'importent à présent quelques critiques de détail? si, notamment, malgré la superbe fugue finale, le cinquième acte ne nous satisfait qu'à moitié? L'auteur n'est pas infaillible? il n'en sera que plus sympathique. A cette petite erreur, l'on mesure mieux encore la perfection du reste. Et c'est tout : car je n'irai pas jusqu'à regretter de ne point apercevoir en Márouf la « gaucherie touchante » des Primitifs. N'abuse-t-on point de ce joli sentiment, très compréhensible, un peu romantique, un peu lit-

<sup>1.</sup> Je n'ai pas la place de louer, comme il conviendrait, les interprètes. M. Périer est incomparable et s'est surpassé lui-même. M<sup>llo</sup> Davelli est le charme de nos yeux et de nos oreilles. Tous sont excellents. La mise en scène et les décors sont fort bien réussis brillant début pour MM. Gheusi et Isola.

téraire, un peu sentimental, mais un peu à côté de l'art pur'? Cet attendrissement ne serait-il pas celui, peut-être, des époques de décadence? Or, je ne crois nullement que notre musique soit en décadence. Sans doute, certains peintres ressentent un besoin très vif d'oublier tout, de revenir à des moyens rudimentaires, et l'on commence à s'intéresser beaucoup à des dessins de nègres authentiques ou de maoris véritables : signe des temps qu'il ne faut négliger, et cette évolution est probablement nécessaire aux arts plastiques. Mais la musique moderne n'en est pas du tout là, et la riche simplicité nous suffit bien d'un Pelléas ou d'une Pénélope, sans que nous songions à dépouiller nos accords de toute dissonance, sous l'inutile prétexte de faire du néo-primitif. Il reste tant et tant à découvrir dans la grande forêt inconnue! Pour M. Rabaud, il n'a pas à craindre de s'y perdre. Avec son excellent instinct, son bel esprit d'ordre, son métier incomparable, sa volonté tranquille et sûre, il s'y doit aventurer au hasard de l'imagination la plus fantaisiste, et c'est là qu'il trouvera, je pense, l'expression créatrice de sa maturité. Car Mârouf n'est peut-être qu'un commencement. Œuvre de premier ordre et que je souhaiterais, comme œuvre capitale, à bien d'autres confrères. Mais avec M. Rabaud, j'ai le pressentiment certain qu'il n'a pas tout dit, et qu'il ira plus loin, et très haut.

CHARLES KOECHLIN

4. Et qui nous garantit d'ailleurs qu'un Vinci, un Michel-Ange, un Rembrandt, pour avoir trouvé, n'ont pas autant cherché, ni douté, ni souffert, qu'un Giotto?



#### BIBLIOPHILIE

#### M. BERNARD NAUDIN

ET L'ILLUSTRATION DE « L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE»

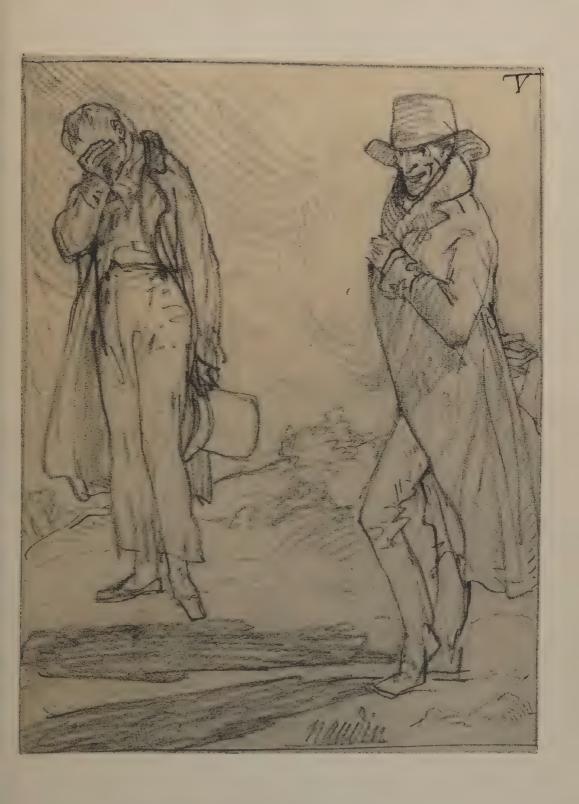


e ne suis pas bien certain que M. Bernard Naudin soit un illustrateur. Il possède de l'illustrateur plusieurs qualités, notamment l'esprit, qui en est une des plus importantes, car que serait une illustration dont les personnages et même les accessoires ne montreraient pas cette justesse et cette finesse d'observation, ainsi que cet à-propos dans l'ordonnance, qui constituent

l'esprit d'un dessin? Mais M. Naudin me paraît manquer de la dépendance requise. Il ne se subordonne pas. Il ne suit pas l'écrivain dans ses développements; il évite manifestement ses descriptions; il recherche le style à travers le pittoresque. En un mot, sa personnalité prime celle de l'auteur, la recouvre, la cache! C'est comme la musique de Rameau sur les vers de l'abbé Pellegrin! Je sais bien que telle est la tendance de l'illustration moderne, dont Rodin a fourni le type dans les Fleurs du Mal et le Jardin des Supplices. Il ne s'agit plus d'interpréter un texte, mais d'exprimer parallèlement une pensée plastique sur le sujet traité. C'est, à tout prendre, encore une dépendance, puisque l'artiste reçoit de l'écrivain la secousse créatrice. Néanmoins, ce n'est plus l'illustration traditionnelle, qu'Édouard Pelletan avait définie « le commentaire d'un texte et la décoration d'une page », et il semble qu'une dénomination spéciale, autre qu'illustration, serait ici nécessaire.

En attendant que le mot soit trouvé, qui distinguera les parallélistes (O. Redon, Maurice Denis, Bonnard, Rodin) des décorateurs (autre catégorie, dont MM. Bellery-Desfontaines, Grasset, Caruchet et Giraldon sont ou furent les plus notoires représentants) et des illustrateurs (Rochegrosse, Malo-Renault, Steinlen, Aug. Leroux, Lepère, Jeanniot, etc.), dans quel groupe rangerons-nous M. Bernard Naudin? Il est à mi-chemin entre les illustrateurs et les parallélistes. Le pittoresque du récit n'est pas ce qui le détermine, à l'encontre des illustrateurs que l'anecdote emporte; il est plus séduit par le type et par le caractère. Il écrit, de son crayon, une glose qui est, à proprement parler, sa façon de revoir et de

1. Chamisso, L'Homme qui a perdu son ombre, 15 eaux-fortes originales de Bernard Naudin. Tirage à 100 exemplaires dont 1 avec tous les essais, les états et les dessins originaux (app. à la Bibliothèque d'art et d'archéologie), 9 sur vieux Japon et 15 sur Japon impérial avec suite des premiers états et des états terminés, plus 75 sur Hollande, avec l'état terminé. Prix (sauf le nº 1) 600, 500 et 300 fr. A. Peignot, 7, quai Voltaire.



LES DEUX OMBRES

DESSIN DE M. BERNARD NAUDIN POUR « L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE »

(Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris.)



revivre les scènes du livre. Son point de vue domine le texte; la preuve en est sensible dans le conte de Schlemihl; elle sera plus sensible encore dans sa magistrale paraphrase de Villon, ou dans sa curieuse conception de l'illustration d'Edgar Poë.

M. Bernard Naudin peut être dit un illustrateur qui n'est relié à son texte que par un lien des plus lâches. La longueur de la corde lui permet de suivre sa fantaisie, mais pourtant corde il y a. Donc, il est encore un illustrateur, quoiqu'un illustrateur à part. Voyons son illustration.

L'Homme qui a perdu son ombre est un conte de ma Mère l'Oie. Chamisso l'écri-



CROQUIS DE M. BERNARD NAUDIN POUR L'EN-TÊTE DE

« L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE »

(Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.)

vit, en guise de passe-temps, durant l'été de 1813, « pour amuser », avoue-t-il, « la femme et les enfants de son ami Hitzig. » Aussi fut-il fort étonné quand le succès arriva. Puis, il s'y accoutuma et, fort légitimement d'ailleurs, voulut en profiter. Le conte avait paru en allemand; il en fit une traduction française, pour remplacer celle de son frère, retouchée par Amédée Pichot, qui ne lui plaisait pas. Cette traduction eut un sort quasi fantastique, tout à fait dans la manière du conte : annoncée en 1838, chez Martin-Bossange à Paris, chez Schrag à Nuremberg, chez Brockhaus et Avenarius à Leipzig et à Paris, on n'a pu découvrir que cette dernière, à la Bibliothèque royale de Berlin. Où sont les autres éditions? En quoi diffèrent-elles de celle de Brockhaus, baroquement illustrée de hors-texte à l'eau-forte, où les portraits des personnages sont entourés d'un encadrement rose et bleu? Mystère! L'éditeur M. A. Peignot sera reconnaissant aux bibliographes qui pourront le renseigner.

Sur ce thème de l'homme qui a vendu son ombre au diable pour la bourse inépuisable de Fortunatus, et qui ne trouve à l'échange que déceptions et malheurs, M. Bernard Naudin a exécuté douze compositions à l'eau-forte 1. Avec le personnage du titre, un en-tête et un cul-de-lampe, cela fait bien les quinze eaux-fortes annoncées. Nous sommes loin, on le voit, de l'abondance romantique et même des 262 compositions de Steinlen pour la Chanson des Gueux, ou encore des 50 illustrations d'Henri Pille pour ce même Pierre Schlemihl. Mais M. Naudin n'a pas visé le nombre. Il n'a pas eu en vue une illustration à la Jean Gigoux ou à la Tony Johannot. Dès le principe, il a arrêté ses douze grandes compositions, son en-tête et son cul-de-lampe; il n'en a pas bougé, sinon pour y ajouter une vignette en frontispice. Mais la qualité, ici, supplée la quantité.

Ce sont des gravures d'un grand caractère. Elles révèlent une rare fermeté de dessin, une volonté manifestée dans le moindre coup de pointe, une subtilité dans la composition que nul artiste contemporain ne possède à ce degré, une audace dans les sacrifices qui prouve le *vrai* graveur, *rara avis*. Et M. Naudin n'hésite pas à munir ses personnages de mains, ce que tant d'artistes réputés n'osent faire, et, ces mains, il les dessine avec la même sûreté, le même nerf, que M. Jeanniot, autre maître dessinateur. Il sait également traduire les chairs et les étoffes; il a de la « branche », comme l'on dit des descendants de haute lignée, car lui aussi descend des plus nobles gens, qui se nomment Rembrandt, Goya, Charlet, et même Degas et Rodin, qui, peut-être, ignorent ce rejeton issu de leurs œuvres...

Le livre, en lui-même, présente cette originalité d'être composé en un nouveau caractère, le « Nicolas Cochin ». Il dérive des lettres gravées sur les estampes, du xvmº siècle. Il a de l'élégance, du corps, de l'équilibre et une parfaite lisibilité. On dirait d'un ancien Didot, plus gras. Il forme des pages harmonieuses sans lourdeur, comme sans excès de légèreté. On l'avait déjà entrevu dans une revue, Le Bon Ton; il apparatt ici en volume pour la première fois, et l'on peut mieux apprécier ses qualités.

M. André Peignot, — le frère des fondeurs, — a fait dans cet ouvrage ses débuts d'éditeur. Son attention méticuleuse, ses recherches typographiques, que nous n'approuvons pas toutes, mais que nous ne saurions trop l'encourager à poursuivre, dénotent un esprit à la fois méthodique et curieux qui permet de beaucoup espérer.

CLÉMENT-JANIN

1. Notons que Cruikshank, en Angleterre, illustra de huit eaux-fortes seulement le conte de Chamisso, en 4824, et qu'il fallut attendre 1887 pour avoir, en France l'agréable illustration de Myrbach (Librairie des Bibliophiles). L'an d'après, c'était celle d'Henri Pille (Westhauser, 1888), celle de Marold et de Mittis en 1893 (petite collection Guillaume), sans compter les éditions populaires, illustrées par Zier, Steiner, Poulbot (couverture seulement), et celle de Vasseur, pour la traduction de M. l'abbé Gobat, qui débute par cette perle : « Tu n'oublies personne, tu te rappelleras donc d'un certain Pierre Schlemihl... »

Le Gérant : P. GIRARDOT.





## KIMBEL et Cie De la Rancheraye et Cio, Srs

Ancienne Maison MICHELL et KIMBEL Fondée en 1849

31, PLACE DU MARCHÉ-SAINT-HONORÉ, PARIS

#### TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

# PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES (Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili Papiers de couleurs, de couchage, buvards DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M' M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

BUREAU CENTRAL: 18, rue Saint-Augustin BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal BEDEL & Cie

MACASINS (Rue de la Voûte, 14 Rue Championnet, 194 Rue Lecourbe 308 Rue Véronèse, 2 Rue Barbès, 16 (Levalleis)

## SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIETÉ ANONYME - CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence, SUCCURSALE - OPÉRA, 25 à 29, bd Haussmann, à Paris SUCCURSALE: 134, r. Reaumur (Pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe;

— ORDRES DE BOURSE (France et Étranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVREES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl.
et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE ET DE COUPONS Français et Étrangers; — MISE EN REGLE ET GARDE DE TITRES; — AVANCES
SUR TITRES; — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT
AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VARIFICATION DES
TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÉQUES sur la Françe et
l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES; — ASSURANCES (Vie, In endie, Accidents). etc.

#### SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension).

en proportion de la durée et de la dimension).

102 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue, 1017 agences en Province, 7 agences en Afrique:
Alger, Oran, Tunis, Sousse. Sfax, Tanger et Casablanca;
3 agences à l'Eranger (Londres, 53, Old. Broad Street—Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), Saint-Sébastien (Espagne). Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger

CORRESPONDANT EN BELGIQUE Société Française de Banque et de Dépôts, BRUXELLES. — ANVERS. — OSTENDE.

CHEMIN DE FER DU NORD

#### STATIONS BALNÉAIRES :

3 heures de Paris — Le Tréport-Mers, Saint-Valéry-sur-Somme, Le Crotoy, Paris-Plage (Etaples), Boulogne. 3 h. 1/2 de Paris. — Mesnil-Val, Cayeux, Berck, Merli-mont (Rang-du-Fliers-Verton), Plages de Quend et de Fort-Mahon (Quend-Fort-Mahon, Plages Saint-Gécile et Saint-Gabriel (Dannes-Camiers), Le Portel (Boulogne, Wimereux (Wimille-Wimereux), Calais.

Wimereux (Wimille-Wimereux), Calais, Jusqu'au 31 octobre, toutes les gares du Réseau délivrent les billets à prix réduits ci-après indiqués: 1º Billets de saison pour familles d'au moins 4 per-sonnes, valables 33 jours (réduction de 50 p. 100 à partir de la 4º personne); 2º Billets individuels hebdomadaires, valables 5 jours du vendradi au mardi (réduction de 20 à 44 p. 100

5 jours, du vendredi au mardi (réduction de 20 à 44 p. 100. 3° Cartes d'abonnement de 33 jours, sans arrêt en cours de route (réduction de 20 p. 100 sur le prix des

abonnements ordinaires d'un mois);

4º Billets d'excursion du dimanche et jours de fêtes légales (2º et 3º classes), individuels ou de famille (réduction de 20 à 65 p. 100.

### Pour AVOIR ue BELLES et BONNES DENTS

Le Meilleur Antiseptique, 3f. Pharmacie, 12, Ba Bonne-Nouvelle, Paris

#### ANTISEPTIQUES VIGIER SAVONS

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . . . . . . . . 2 fr. 50 Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . . . . . . . . . . . 2 fr.

barbe et pour se raser. 2 fr. Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-veux, les pellicules, séborrhée, alopécie . 2 fr. Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée . . . . 2 fr Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

#### CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

Facultés données aux voyageurs pour se rendre sur l'une des plages de Bretagne desservies par le réseau d'Orléans

le Billets d'aller et retour individuels, de toutes classes, valables 33 jours, faculté de prolongation moyennant supplément, délivrés du Jeudi qui précède la Fête des Rameaux au 31 Octobre, à toutes les stations du réseau d'Orléans pour les plages de la Côte Sud de Bretagne, de Saint-Nazarre à Châteaulin.

Réduction de 20 à 40 °/°, suivant la classe et le parcours.

2º Billets d'aller et retour collectifs de famille, l', 2° et 3° classes, délivrés aux familles d'au moins trois personnes, de toute station du réseau à toute station Balnéaire du réseau située à 60 kilomètres au moins du point de départ.

a) Saison de printemps. — Du Jeudi qui précède la

a) Saison de printemps. — Du Jeudi qui précède la

a) Saison d'été. — Du 15 Juin.
Validité: 33 jours, 2 prolongations facultatives de 15 jours, moyennant supplément.
b) Saison d'été. — Du 15 Juin au 1<sup>er</sup> Octobre. Validité:

b) Saison d'été. — Du 15 Juin au 1er Octobre. Validité : jusqu'au 5 Novembre.
Réduction des aller et retour pour les trois premières personnes, de 50 °/o pour la quatrième et 75 °/o pour la cinquième et les suivantes.
Arrêts facultatifs à toutes les gares situées sur l'itinéraire.
Avantages spéciaux au chef de famille. Délivrance aux membres de la famille de cartes d'identité pour voyager isolément à demi-tarif eutre le point de départ et le lieu de destination de leur billet.
Pour les membres de la famille au-dessus de trois personnes, faculté d'effectuer isolément leur voyage à l'aller

sonnes, faculté d'effectuer isolément leur voyage à l'âller et au retour en acquittant au guichet le prix d'un billet

CHEMINS DEFER DE L'ETAT

via Dieppe et Newhaven

Par la Gare St-Lazare

voie la plus économique

SERVICES MATIN ET SOIR

Tous les jours

(Dimanches et Fêtes compris)

TRAINS LUXUEUX

Puissants paquebots à turbines Les plus rafides de la Manche

MAXIMUM DE CONFOST



#### LIBRAIRIE G. VAN OEST ET Cie

PARIS, boulevard Haussmann, 63 - BRUXELLES, place du Musée, 4

#### Vient de paraître :

# HIERONYMUS BOSCH

son Art, son Influence, ses Disciples

#### par Paul LAFOND

Conservateur du Musée de Pau

Jérôme van Aken, plus généralement connu sous le nom de Jérôme Bosch, est un des peintres les plus personnels de l'école des Pays-Bas; il domine seul la fin du XVe siècle et les débuts du XVIe. Son œuvre est unique et son importance dans l'histoire de l'art considérable : initiateur de Pierre Breughel l'Ancien, Jérôme Bosch continue à influencer les artistes de toutes les époques, témoin les Teniers, les Van Ostade, les Brauwer, les Jean Steen, etc.

M. Paul Lafond, l'érudit Conservateur du Musé de Pau, que ses fréquents voyages en Espagne avaient familiarisé avec la notable partie de l'œuvre du maître conservé dans ce pays, a bien voulu se charger d'écrire le texte de cet ouvrage; il y trace, sources en mains, un tableau précis de la vie du maître et de l'état des esprits dans la seconde moitié du XVe siècle. A la suite de cet exposé, il se trouve logiquement amené à établir la psychologie de l'art si complexe de Bosch et à faire ressortir les caractéristiques de son œuvre grandiose. La technique de certains tableaux du maître et de ses imitateurs s'y trouve traitée avec ampleur. Une large part de son étude est réservée à l'analyse critique et esthétique de l'immense production du maître : tableaux, dessins, gravures. L'ouvrage contient aussi un catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé du Maître.

108 planches hors texte, exécutées en héliogravure et en héliotypie, reproduisent l'œuvre peint, dessiné et gravé de Jérôme Bosch, disséminé dans les musées d'Europe et dans nombre de collections particulières.

L'ouvrage forme un beau et fort volume grand in-4°  $(26^{1}/_{2} \times 36 \text{ c}^{m})$ , imprimé texte et planches sur papier de Hollande van Gelder Zonen, spécialement cuvé à cette intention et filigrané « Hieronymus Bosch ». Le tirage est limité à 600 exemplaires, numérotés de 1 à 600.

# Prix de l'ouvrage : 100 francs

Il a été tiré de cet ouvrage 12 exemplaires de grand luxe sur papier Impérial du Japon, numérotés de I à XII. Ces exemplaires sont nominatifs.

Prix de l'exemplaire de grand luxe : 250 francs



CHEMINS DE FÊR PARIS-LYON-MÉDÎTERRANÉE

#### Relations entre Londres, Paris et l'Italie par le MONT-CENIS

Départ de Londres (via Calais) 11 h. — 21 h. (via Boulogne) 14 h. 20 (via Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris: 8 h. 30) 1° et 2° cl., Paris-Torin; V.R.
Paris-Dijan; — 14 h. 20 (V.L., 1° cl., Paris-Florence; 1° et 2° cl., Paris-Rome); — 22 h. 15 (1° et 2° cl., Calais-Turin; V.L., L.S., 1° et 2° cl., Paris-Rome, V.R. Modane-Turia.

RETOUR:				
Départ d	e Naples	18 h. 50 .	0 h. 40	13 h. 40
_	Rome .	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
-	Turin .	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
		V.L. Rome-Paris 4ºº et 2º cl. Turin - Paris.	L. S. 4re et 2º cl. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon Paris, 4re, 2º cl. Turin	4re et 2º cl. Rome-Paris V.R.
		V. R.	Boulogne V. L.	Dijon-Paris
		Modane-Chambéry	Florence-Paris	

Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Pari

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

#### Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itiné-raires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris:

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris. Milan, Turin Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse, Prix: 1<sup>re</sup> classe: **194** fr. **85**. — 2<sup>e</sup> classe: **142** fr. **20**. Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le

parcours.

### VISITEZ LA BRETAGNE

Dans le but de faciliter au public la visite de la Bretagne, cette terre de légende et de poésie, avec ses ravins agrestes, ses collines fleuries de bruyères et d'ajoncs, ses clochers à jour, etc., l'Administration des Chemins de fer de l'Etat fait délivrer toute l'année, au départ de Paris et de toutes ses gares des lignes de Normandie et de Bretagne, des billets d'excursion de 1re et de 2e classes, valables 20 jours permettent de faire le tour de la presqu'île bretonne aux prix très réduits de :

65 fr. en 1re classe et 50 fr. en 2e classe

#### ITINÉRAIRE :

Rennes, Saint-Malo-Saint-Servan, Dinard-Saint-Enogat, Dinan, Saint-Brieuc, Guingamp, Lannion, Morlaix, Roscoff, Brest, Quimper, Douarnenez Pont-l'Abbé, Concarneau, Lorient, Auray, Quiberon, Vannes, Savenay, Le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Pont-Château, Redon, Rennes.

Ces billets peuvent être prolongés trois fois d'une période de 10 jours, moyennant le paiement, pour chaque prolongation, d'un supplément de 10 p. 100 du prix primitif.

Il est délivré, en même temps que le billet circulaire, un billet de parcours complémentaire permettant de rejoindre l'itinéraire du voyage circulaire et comportant une réduction de 40 p. 100 sur les prix du tarif général.

La même réduction est accordée à l'Excursionniste après l'accomplissement du Voyage circulaire, pour rentrer à son point de départ.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

#### GUIDE SOMMAIRE DE LONDRES

L'Administration des Chemins de fer de l'État publie un Petit Guide de Londres à l'asage des nombreux voyageurs qui ne peuvent passer que très peu de temps dans cette Ville et désirent néanmoins en visiter les monuments et les

Ce Petit Guide de 24 pages, sous couverture artistique, comprend un texte descriptif, 20 jolies gravures au trait et un plan sommaire de Loudres.

Il est mis en vente au prix de 0 fr. 20 dans les biblio-thèques des gares du réseau de l'Etat, ou adressé, franco à domicile, contre l'envoi de cette somme en timbres-poste au Secrétariat des Chemins de fer de l'Etat (Publicité), 20, rue de Rome, à Paris.

#### STARYÉ $\mathbf{GO}$

(ANNÉES RÉVOLUES)

Revue mensuelle d'art ancien paraissant le 15/28 de chaque mois.

1914. — Huitième année

Le texte de « Staryé Gody » étant rédigé en russe, tous les titres et légendes sont munis de traductions en français.

« Staryé Gody », publiera en 1914 une série d'articles contenant la description du

château Impérial de Gatchina.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la Rédaction, 10, Rynotchnaïa. Les années précédentes sont épuisées.

> P.-P. WEINER. Directeur-fondateur.

## J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

#### GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

# Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES XVIº et XVIIº siècles

Téléphone : 288-91 ± ± 19, rue Vignon

#### LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2. Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — IN VENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

## L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - Paris

#### RESTAURATION '

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

#### TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

# F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

# R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plasonds et paravents anciens des XVII° et XVIII° siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

# GIACOMO BROGI

# Grande Maison d'Éditions Photographiques

FLORENCE. - Corso dei Tintori 15

Plus de 25,000 sujets reproduisant : Tableaux anciens et modernes, Fresques,
Dessins d'après les Grands Maîtres, Mosaïques, Sculptures, Monuments, Vues, Paysages,
Dessins d'architecture et d'ornement.

Grandes Photographies au charbon d'une seule pièce.

Photo-aquarelles, Photographies artistiquement coloriées à la main.

Photochiaroscuri; grandes photographies au bromure exécutées sur fond teinté en jaunâtre avec des rehaussements faits à la main produisant des effets très appréciables.

On peut avoir des Diapositifs pour projections de chaque sujet de la Collection Brogi, Deux séries sont publiées, choisies d'après les chefs-d'œuvre de la Sculpture et de l'Architecture, pour l'enseignement de l'Histoire de l'Art.

La Maison se charge d'exécuter à des prix modérés sur commande toute sorte de reproductions par les moyens plus perfectionnés à l'instar de ses publications.

# LES

# PHOTO-PROCÉDÉS

# E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR

LES VALEURS EXACTES

DES COULEURS

### EN VENTE:

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES :

-:- D'ŒUVRES D'ART -:-

: PEINTURES, SCULPTURES :

DESSINS, MINIATURES PERSANES
-:- CERAMIQUES, etc., letc.

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

ÉLÉPHONE : Wagram 23-12